

Faculdade de Arquitectura
Universidade do Porto

A Pegada de Sexta-Feira
Notas para uma Arquitectura Partilhada

Tiago Lopes Farinha

Dissertação Apresentada para Obtenção do
Grau de Mestre em Arquitectura

Orientador:
Professor Doutor Vítor Silva

Porto 2018

Índice Cronográfico

<i>Agradecimentos</i>	5
<i>Abstract/ Resumo</i>	6/7
<i>Índice Topográfico</i>	9
<i>O mar: objectivos e estrutura</i>	11
<i>A ilha: metodologia</i>	15
<i>A praia: introdução</i>	21
1. O barco: cultura, sistema global de signos	33
1.1. Significação e cultura	34
1.2. Memória	35
1.3. Código e inferência	37
1.4. História	39
1.5. Sinal e signo	40
1.6. Intenção e forma vazia	44
1.7. Comunicação, ruído e linguagem	46
1.8. Ser cultural	48
1.9. Cantar o mundo	49
1.10. Ícone, referente e tradição	51
1.11. Não-arquitectura	53
1.12. Vislumbre pré-objectivo	55
2. O baú: convenção e não	59
2.1. (In)convenção e arte	61
2.2. Procura pelo novo	63
2.3. O penhasco da convenção	64
2.4. Imaginário, ideologia e verdade	67
2.5. Serventia	72
2.6. Refúgio	73
2.7. Função	75
2.8. Função II	76
2.9. Vedor e projectista	80
2.10. Língua (?)	82
2.11. A apreensão da cultura	83
2.12. Estrutura formal e estilo	85
2.13. Ensaio e erro	89

3. <i>A pegada: Merleau-Ponty e o mundo partilhado</i>	93
3.1 Territorialidade e alteridade	95
3.2. Fronteiras	97
3.3. Desenho e hospitalidade	99
3.4. Memória II	101
3.5. Imaginação	102
3.6. Dialética	105
3.7. Tempo	106
3.8. Corpo próprio	107
3.9. Corpo anónimo	108
3.10. Movimento	110
3.11. Constância	112
3.12. Crítica da constância	115
3.13. Espaço geométrico	116
3.14. Esquema corporal	119
3.15. Habitar Merleau-Ponty	120
3.16. Habitar Heidegger	122
3.17. O lugar de Hígino	124
3.18. Corpo cultural	126
 <i>O mar II: conclusão e considerações finais</i>	 129
 Referências Bibliográficas e Observações	 145
<i>A praia: introdução</i>	145
<i>O barco: cultura, sistema global de signos</i>	150
<i>O baú: convenção e não</i>	163
<i>A pegada: Merleau-Ponty e o mundo habitado</i>	180
<i>O mar II: conclusão e considerações finais</i>	213
 Bibliografia	 225
 Índice Iconográfico	 231

Agradecimentos

Começo com um agradecimento especial ao professor Vítor Silva. A confiança que me transmitiu durante todo o processo, e a qualidade das observações e sugestões que me deu, levaram a investigação a questões onde nunca pensei chegar. Com essa evolução em mente posso, finalmente, ter a convicção de que, de facto, aprendi.

Agradeço também ao professor Pedro Janeiro, que me ajudou a começar.

É francamente custoso transmitir de modo justo o manancial afectivo despoletado pela oportunidade de agradecer a todos aqueles que, directa ou indirectamente, são responsáveis pelo processo de aprendizagem pessoal e académica que agora culmina. Igualmente difícil é também a tarefa de enumerar, para cada dos familiares, amigos, colegas e professores, os preciosos e transversais contributos que me ofereceram durante esta longa caminhada. Restrinjo-me por isso à referência dos seus nomes, remetendo a verdadeira demonstração de gratidão para os momentos de amizade e aprendizagem que uma existência partilhada conteve, contém e que espero que continue a conter:

Álvaro Pitas, Ivo Covaneiro, Paula Pitas Ribeiro, Guilherme Leite, Vasco Ruivo, Gonçalo Cunha, Pedro Serra, Inês Munhá, Eduardo Arnaut, Less Almeida, Bruno dos Reis, Joana Vieira, Ana Reis, Margarida Leão, Tito Silva, João Reis, David Aleixo, Joana Varajão, Pedro Tomé, Ariana Marques, Pedro Miranda, Tiago Torre, Luis Mesquita, Milton Paço, Pedro Bragança, Filipe Estrela, João Soares, José Duarte, Rita Almeida, Mariam Daudali, Daniel Abalo, Rita D'Aguilar, prof. António Leite, prof. Ana Marta Feliciano, prof. Pedro Douwens, prof. Vítor Lopes dos Santos, prof. Camilo Rebelo e prof. Luís Pedro Silva.

Agradeço ainda ao Sr. Jorge Vieira, pela paciência, e ao Teatro *O Bando*, pela gentileza com que me disponibilizaram algumas imagens.

Por fim *agradeço* - salientando a insuficiência do termo para veicular o carácter essencial do papel que desempenharam em todo o meu percurso - à minha mãe, ao meu pai, à minha tia-avó, ao meu tio-avô e ao meu avô. A eles dedico o trabalho.

Abstract

This dissertation addresses the cultural role of architecture. Using the work of Daniel Defoe – *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* – as a motto, we study the *architect* in three different ways: first, as a subjectivation of a cultural condition, capable of a unique view of objects and reality; second, as an expressive agent of an idea of *architecture, culture, art, language*; and third, as a precursor of a communicative relationship fulfilled through *architectural objects*.

We start by defining the act of knowledge based on the dialectic relation between *subject* and *object*, producer of a *representative* reality, linked to a personal and cultural image repertoire and conditioned by the circumstance in which the subject apprehends the surrounding environment. We also analyze the process in which the *images* appear, born from the selection of sensitive data and the comparison with images held by *memory*. First, we explore the processes of *signification* and *culture*, understanding how the representations and images made by each subject base the identity and culture of a human society. We also see how *language*, which allows subjects to communicate the images on their repertoire, functions as an essential device for sharing this cultural identity, even if it is done by a repeating update. Next, we understand how the communicative process, defined as an interaction between an *emitter* and a *recipient* via a *signal*, is dependent on the interpretation of a specific *code* and *recipient*.

In a second phase, we study *art* from a cultural point of view, as a mean of transforming language and convention. We see how a work of art is equally dependent on a subjective representation that bestows it meaning. At the same time, we characterize the functional object linking it to a specific set of cultural, social, and historical expectations. Finally, we address the architectural object assigning it *denotative* and *connotative* values that exist in relation with the subject's ability to recognize them.

In the third phase of this dissertation, we deepen our knowledge of the dialectic relationship between subject and object, now from a corporal point of view. Starting with the concept of *guest*, which signifies the meaning that eludes its *host's intellect* and *hospitality*, we address a *pre-objective* reality, born out of the relation between the *body* and the *things* that surround it, that precedes the *representation, signification* and *cogitation* of the subject. At last we arrive at the concept of *habit*, defined as temporary result of the mutual construction of man and world, which results of dwelling, defined as a human *way of being* that maintains this construction ongoing.

In the last part of the dissertation we compare what we have studied so far, so that we can express the main problem of this investigation. Using the concept of *home*, we encounter a *poetic imagination* that revolutionizes language, communication and geometry, and manifests the inhabitant's legitimate search for a *place* of reverie and dream. Not a place tied to the will and *project* of its architect, but a place that evolves with the changing needs of its inhabitants, whether they're functional, symbolic, cultural, social or poetic.

Resumo

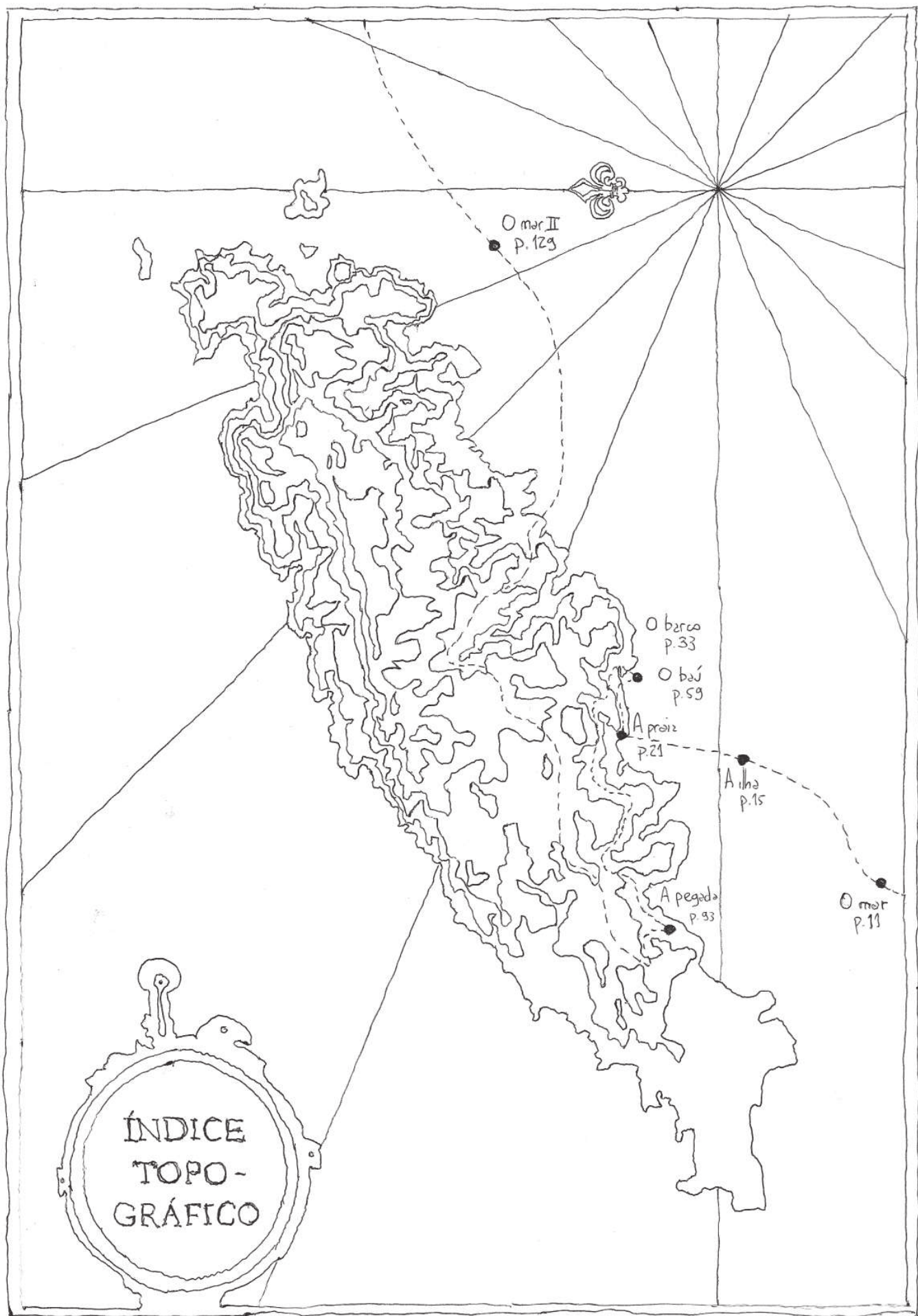
A presente dissertação aborda o papel cultural da arquitectura. A partir da obra de Daniel Defoe - *As Aventuras de Robinson Crusoe* – estudamos a figura do arquitecto a partir de três formas: primeiro, como subjectivação de uma condição cultural, capaz de uma visão singular sobre os objectos e a realidade; segundo, como agente expressivo de uma ideia de *arquitectura*, de *cultura*, de *arte* e de *linguagem*; e terceiro, enquanto precursor de uma relação comunicativa concretizada por via de *objectos architectónicos*.

Começamos por caracterizar o acto de conhecimento fundando-o na dialética *sujeito/objecto*, produtora de uma realidade *representativa*, vinculada a um repertório de imagens pessoal e cultural e condicionada pela circunstância do sujeito no ambiente que o envolve. Analisamos também o modo de produção de *imagens*, nascido da selecção dos dados sensíveis e da comparação com as imagens retidas na *memória*. Numa primeira fase, exploramos os processos de *significação* e *cultura*, observando como as representações e imagens de cada sujeito alicerçam a construção e continuidade de um património *sígnico* que compõe a identidade e história de cada sociedade humana. Vemos também como a *linguagem*, que permite a cada sujeito comunicar as imagens do seu repertório, funciona como mecanismo fundamental para a partilha dessa identidade cultural, ainda que através de uma constante actualização. De seguida, verificamos como o processo comunicativo, definido como a interacção entre um *emissor* e um *destinatário* por via de um *senal*, está dependente de *código* que o signifique e de um destinatário que o interprete.

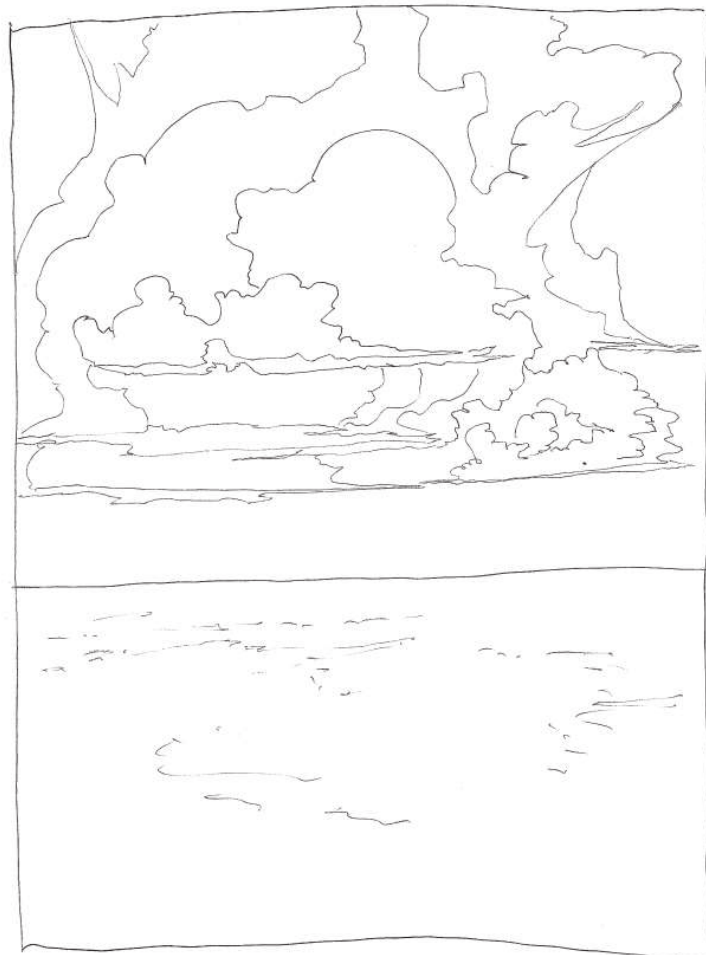
Numa segunda fase, analisamos a *arte* de um ponto de vista cultural, enquanto meio de transformação do hipercódigo convencional e da linguagem. Verificamos que a obra de arte está igualmente sujeita à representação subjectiva e a uma *audiência* que lhe confira significado. Paralelamente, caracterizamos o objecto funcional vinculando-o a um sistema de expectativas culturais, históricas e sociais. Assim, abordamos o objecto architectónico atribuindo-lhe valores *denotativos* e *conotativos*, e que existem em função da capacidade do sujeito para os reconhecer.

Numa terceira fase da dissertação, aprofundamos o estudo da relação sujeito/objecto, agora de um ponto de vista corporal. Partindo do conceito de *hóspede*, representativo de um sentido que escapa à *hospitalidade* e ao *entendimento* do seu *anfitrião*, exploramos uma noção *pré-objectiva* da realidade, construída através da relação do *corpo* com as *coisas* que o rodeiam, e que está subjacente à representação, significação e pensamento do sujeito. Através do corpo chegamos, por fim, à noção de *hábito*, entendida como resultado provisório da construção recíproca do homem e do mundo, e que é resultado de um *habitar*, definido como o *modo de ser* do homem que mantém essa construção irresoluta.

Na última parte da dissertação confrontamos o que estudámos anteriormente, de modo a formular a problemática central da investigação. Recorrendo à noção de *casa*, damos conta de uma *imaginação poética* que revoluciona a linguagem, a comunicação e a geometria, e que manifesta a legítima procura do habitante por um *lugar* de devaneio, de sonho. Não um lugar adscrito à vontade e ao *projecto* do arquitecto, mas um lugar que evolua de acordo com as necessidades do seu habitante, sejam elas funcionais, simbólicas, culturais, sociais ou poéticas.



***O mar:* objectivos e estrutura**



2. *O mar*, Desenho do autor, 2016 .

Na presente dissertação pretendemos reflectir sobre o papel cultural do arquitecto. Com esse objectivo, abordamos a *arquitectura*, considerada na sua dupla acepção: relação entre homem e lugar, e expressão de uma actividade projectiva; a *cultura*, sistema partilhado de signos; a *imaginação*, enquanto faculdade do homem para produzir imagens; a *comunicação*, compreendida como meio de codificação e transmissão de sentido; a *linguagem*, artifício que permite ao homem traduzir e comunicar as suas imagens; a *arte*, avaliada de uma perspectiva social, como meio de

transformação da cultura; o *desenho*, entendido como método representativo da realidade e como recurso da actividade projectiva do arquitecto; o *lugar*, expressão do vínculo entre o corpo e o espaço; e a *casa*, paradigma da correlação entre o homem e o lugar.

Estruturámos a investigação a partir do livro de Daniel Defoe, *As Aventuras de Robinson Crusoe*, seleccionando alguns dos seus episódios para contextualizar os quatro capítulos que dividem este estudo. No primeiro, abordamos a *realidade* enquanto entidade subjectiva. No segundo, estudamos a noção de *cultura* de acordo com os princípios fundamentais da *semiótica* e da teoria da comunicação. No terceiro, consideramos o papel da *arte* na transformação cultural, analisamos a *função* enquanto resposta a um sistema de expectativas culturais. No quarto, exploramos as noções de *desenho*, *hospitalidade*, *corpo*, *habitar* e *lugar*.

Começamos pelo episódio inaugural da história de Robinson Crusoe, a sua chegada à ilha e a constituição do seu primeiro abrigo. Através deste episódio, introduzimos a dialética entre sujeito e objecto, suporte da noção fenomenológica da realidade. Analisamos o *sujeito* enquanto organismo sensível capaz de extrair *objectos* do conjunto informe de estímulos, servindo-se das suas capacidades *representativas*, *imaginativas* e *significativas* para os enquadrar numa lógica consonante com a sua condição pessoal e cultural. Analisamos também o *fenómeno* como meio de acesso às coisas e o *acto de conhecimento* como movimento incessante de descoberta e sedimentação de uma construção subjectiva do mundo. Para tal recorremos ao trabalho de Edmund Husserl, Witold Gombrowicz, Maurice Merleau-Ponty, Jean-François Lyotard, Pedro Janeiro e Gorjão Jorge, Gonçalo M. Tavares.

No primeiro capítulo - **O barco: cultura, sistema global de signos** – localizamos o momento em que Robinson Crusoe descobre o navio em que naufragou, confrontado-se com o ambiente cultural do qual foi acidentalmente subtraído. Assim, começamos por definir as noções de *cultura* e *significação* de acordo com a teoria semiótica desenvolvida por Umberto Eco. A partir do mesmo autor, distinguimos a significação da *inferência*, e abordamos as noções de *código*, *convenção*, *expressão* e *conteúdo*, que se revelarão indispensáveis para caracterizar o fenómeno de comunicação. Recorremos também a este autor para estudar o processo comunicativo, abordar as noções de *emissor*, *sinal*, *destinatário* e *mensagem*. Analisamos também a *forma vazia*, momento em que o sinal escapa à constituição subjectiva e se encontra num estado de total *ambiguidade*, revelador de um hiato no processo comunicativo. Ainda no âmbito da comunicação, recorremos à *forma vazia* para analisar a noção de *arquitectura* desenvolvida por Bruno Zevi e para compreender as noções

de *linguagem e língua*.

Estudamos igualmente as perspectivas de George Kubler e Renato Barilli sobre a cultura e os estilos. Do trabalho de Kubler salientamos a organização dos objectos segundo *classes* e *séries* formais, de acordo com os problemas específicos a cada cultura e época. Centramo-nos também na problemática principal de *Crátilo*, que opõe a visão convencionalista à visão naturalista da linguagem. Através da análise do diálogo platónico chegamos aos conceitos de *palavra* e *nome*. A partir destes conceitos estudamos a *semelhança icónica*, o *desenho*, as noções de *realismo*, *tradição* e *convenção*. Terminamos o capítulo entrevendo uma realidade *pré-subjectiva*, precedente da cultura e da linguagem.

No segundo capítulo - **O baú: convenção e não** – focamo-nos no baú de carpinteiro, que Robinson encontra no convés do seu navio, e que contém as ferramentas que lhe permitirão trabalhar a matéria prima da ilha para fabricar instrumentos. Partimos desta descoberta para caracterizar o papel da *obra de arte* na transformação cultural, por meio da subversão dos processos de fundação sógnica e da perturbação dos modos convencionais de representação. Consideramos assim os três aspectos da *arte* enunciados por Barilli: o seu carácter *totalizante*, englobando várias áreas do conhecimento; o seu carácter *presentativo*, contraposto à natureza discursiva das ciências; e o seu carácter *reformativo*, manifestado pela *procura do novo*.

Analizamos também a condição particular do *artista* que, apesar da sua condição cultural, contraria alguns dos princípios do processo comunicativo, nomeadamente os da *pragmática* e da *ambiguidade*, com vista à reformulação da linguagem e à criação de novos signos.

Através das obras de Hannah Arendt, Gonçalo M. Tavares e J. Teixeira Netto, abordamos a noção de *verdade*, com o objectivo de refutar uma concepção binária do conhecimento, dividida entre aquilo que se considera *real* ou *verdadeiro*, por oposição ao que é classificado como *alucinações* e *fantasia*. Pretendemos deste modo integrar a visão científica numa *concepção ideológica do mundo* que, a par de outras visões, contribui para uma noção cultural e *transsubjectiva* da verdade, e reforçar a importância da *convenção* como *lógica representativa partilhada por um grupo humano para estruturar o seu mundo*.

Estudamos ainda o risco associado à *invenção*, que pode, por um lado, integrar um *estado existente de conhecimentos* ou, por outro, ser rejeitada por uma sociedade em determinada época. Introduzimos aqui a noção de *utensílio*, entendido como *objecto adscrito a uma função*, relacionado com um *sistema de expectativas*. Analizamos também a função do *objecto arquitectónico*, integrada

no âmbito de uma relação semiótica, e reconhecida por um acordo entre *fabricante/projectista* e *utilizador*. Terminamos o capítulo com uma caracterização do *arquitecto*: primeiro, como *vedor* daqueles que serão os traços específicos de uma realidade *arquitectónica*, e segundo, como *produtor* de formas capazes de veicular esses traços específicos.

No terceiro capítulo - **A pegada: Merleau-Ponty e o mundo partilhado** - descrevemos o momento em que Robinson Crusoe encontra uma pegada humana, acontecimento que marca o fim da sua vida solitária e o início da sua viagem de salvação. Para a nossa investigação, a pegada representa o *outro*, possibilidade de uma existência *partilhada*. Recorrendo a Edward Hall e Nuno Higino, começamos por analisar as noções de *territorialidade*, *fronteira* e *hospitalidade*, para chegar a uma caracterização do *estrangeiro*, condição do *hóspede que chega* que transcende a *previsão* e a *lógica* do *anfitrião*.

Neste capítulo centramos a nossa atenção na obra de Merleau-Ponty. Através deste autor, descrevemos a dialética constante entre a *percepção* e o *entendimento*, reveladora do fundo *corporal* subjacente à actividade representativa do sujeito, à produção de *esquemas* e à criação de imagens. Complementada com as perspectivas de Jean-Paul Sartre, Christian Norberg-Schulz, Jean Piaget, Georges Didi-Huberman, Pedro Janeiro e Nuno Higino, a visão de Merleau-Ponty permite-nos compreender o papel do corpo para a construção de um mundo *pré-objectivo* que funda para cada sujeito as noções de *tempo* e *espaço*. Através do corpo conseguimos chegar à noção de *hábito*. Através do hábito chegamos, por fim, ao *lugar*.

Terminamos o capítulo com a caracterização do lugar, entendido como expressão do vínculo entre o *corpo próprio* e o *mundo*. A partir de Martin Heidegger, compreendemos a relação entre o lugar, o *habitar* e o *construir*. Finalmente, recorremos a Nuno Higino para compreender a distinção entre lugar e *local* e a diferença entre *projecto* e *acontecimento*.

Na última parte – **O mar II: conclusão e considerações finais** – formulamos a problemática central da nossa investigação. Para isso, elaboramos uma síntese dos conceitos e pensamentos anteriores que nos permita esboçar um contrato *possível* entre arquitecto e utilizador, consagrado através do objecto arquitectónico. Não pretendemos responder definitivamente às questões que fazemos ao longo de todo o documento – muitas delas carecem de uma investigação posterior –, procuramos apenas uma caracterização preambular da actividade do arquitecto, entendida como fenómeno de intercâmbio de conhecimentos, de partilha de ideias e mistura de culturas.

A ilha: metodologia



3. *A ilha*, Desenho do autor, 2016.

O percurso da investigação foi inevitavelmente traçado pelos vários autores consultados durante a fase de pesquisa. Começámos por explorar as noções de *sujeito*, *objecto*, *representação*, *imagem*, *tautologia* e *crença*, com o auxílio das investigações de Georges Didi-Huberman, Pedro Janeiro e de Gorjão Jorge. De seguida, analisámos as teorias de Umberto Eco e de Décio Pignatari

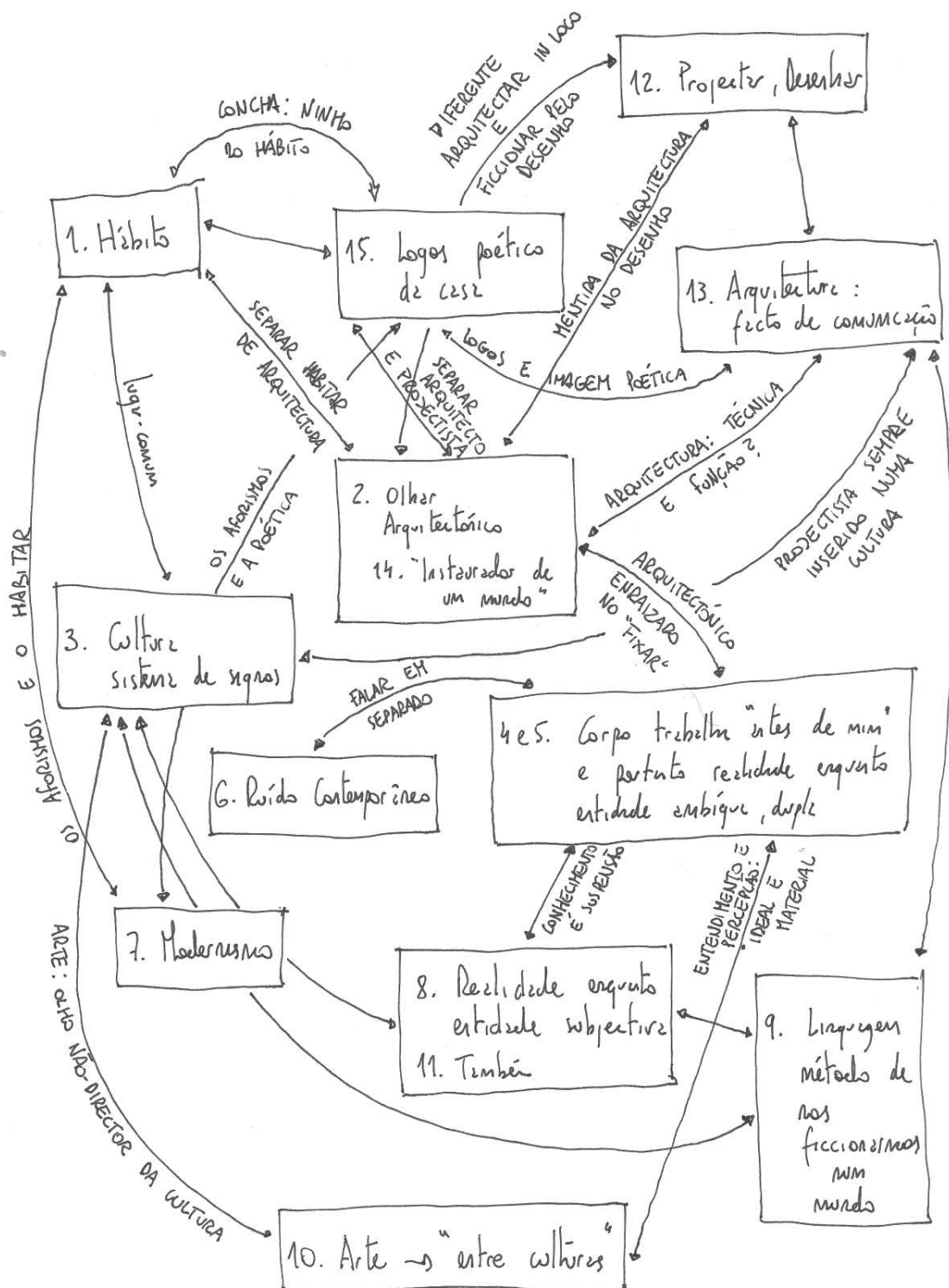
sobre a *semiologia da cultura, da arte e da arquitectura*. Neste momento da pesquisa, a procura estava condicionada por uma visão *convencionalista*, ingenuamente centrada em desvendar aqueles que seriam os caracteres *paradigmáticos* da arquitectura.

Da visão semiológica de Umberto Eco, fomos conduzidos para o estudo *culturoológico* e *fenomenológico* dos estilos de Renato Barilli, e para o método sequencial de análise histórica da autoria de George Kubler, enquadrado pelas noções de *série formal*, *sequência formais*, *genótipo* e *fenótipo*. O carácter orgânico biológico da teoria de Kubler permitiu-nos relacionar o conceito da planta primordial originária (*urpflanze*) de Goethe, com a noção de *tipo* que retirámos de Umberto Eco. Motivou-nos então a descoberta de uma estrutura arquetípica subjacente ao pensamento arquitectónico, que clarificasse o lugar da arquitectura relativamente a outras formas de expressão artística e cultural. Com esse objectivo, consultámos as obras de Bernard Cache, Michel Freitag, Lewis Mumford, J. Teixeira Netto, Edward Hall, León Krier, Herman Hertzberger e, sobretudo, Christian Norberg-Schulz.

A obra de Merleau-Ponty, *A Fenomenologia da Percepção*, revelou-se assim de extrema importância, sem a qual estaríamos reduzidos a uma visão semiótica da cultura e da arte. Através da consulta da sua obra, pudemos confrontar as convicções que desenvolvemos com os novos conceitos de *percepção*, *entendimento*, *movimento*, *espaço*, *tempo* e *corpo*. A partir deste autor, explorámos ainda as noções de *habitar* e de *lugar*, em relação com outros autores que também desenvolveram o tema, nomeadamente Martin Heidegger, Gaston Bachelard, Marc Augé, e Christian Norberg-Schulz. Tivemos igualmente a oportunidade de consultar a obra de Nuno Higinio, que expressa de forma muito clara a difícil ambiguidade da *hospitalidade*. Através deste autor, conseguimos também enquadrar a componente projectiva da arquitectura numa dialética *anfitrião/hóspede*, o que se revelou muito útil.

Procurámos confrontar constantemente os dados introduzidos por cada autor com a pesquisa anterior. À medida que o objecto da investigação ganhava novos contornos, também o seu objectivo se modificava. Gradualmente, em função da informação que recolhemos e seleccionámos, construímos aquele que viria a ser o tema central da nossa investigação: *a forma arquitectónica enquanto veículo de interacção entre arquitecto e habitante*.

Restava contudo a tarefa de encadear uma estrutura de conhecimentos organizada *espacialmente*. Faltava atribuir uma linearidade discursiva a um conjunto hipertextual de conhecimentos que podia ser abordado a partir de qualquer uma das suas partes (fig. 4). Face a este problema, a



4. Hipertexto da pesquisa, Esquema do autor, 2016.

obra de Daniel Defoe revelou-se muito adequada. Em primeiro lugar, pudémos atribuir uma sequência linear à investigação, sem condenar a espacialidade da estrutura hipertextual que referimos. Começámos por estabelecer uma correspondência entre os vários temas abordados pela investigação e acontecimentos que retirámos do percurso de Robinson pela ilha. Poder-se-ia, numa fase inicial, alegar uma certa arbitrariedade nesta correspondência. No entanto, dada a forte ligação que mantinha com a história de Alexander Selkirk, marinheiro escocês que havia naufragado numa ilha do Pacífico quinze anos antes da primeira publicação da obra de Defoe, rapidamente constatámos que a sequência narrativa de Defoe não era de modo nenhum aleatória. Havia uma ordem na aventura de Robinson Crusoe que era fruto da sua preocupação e angústia face à irredutível acção do acaso e dos elementos naturais, e que conferia uma certa naturalidade à sequência com que os temas deveriam surgir no nosso discurso.

Em segundo lugar, conseguimos a espacialidade da nossa estrutura hipertextual, adaptando-a ao território que, a par do protagonista, participava activamente no desenvolvimento da história, e assim conservar a atemporalidade que é característica das estruturas topológicas

Em terceiro lugar, tivemos ao nosso dispor todo o manancial metafórico da *ilha*, entendida como território fértil para uma abordagem descomprometida dos temas, longe da civilização e dos seus produtos, fossem eles materiais ou ideológicos. *Ir para a ilha* foi, durante toda a investigação, a permissão que concedemos a nós próprios para debater as questões de uma forma acessível (ingénua também), recorrer a analogias quando necessário e, em suma, facilitar a compreensão da história que pretendíamos contar. Imbuídos da atmosfera indulgente da ilha, complementámos o nosso discurso com as imagens que emergiram ao longo da nossa reflexão. As imagens que apresentamos são, por isso, de dois tipos: o primeiro, mais *denotativo*, que acompanha o texto e que procura ilustrar da forma mais clara e imediata os conteúdos debatidos; o segundo, mais *conotativo*, que explora a livre associação para expandir o potencial significativo dos temas abordados. Através deste segundo tipo de imagens, demos lugar a temas e reflexões concorrentes com a nossa investigação.

A presente dissertação é referente ao período de investigação que decorreu entre meados de 2013 e o final de 2018, e integra as dúvidas e convicções nascidas das leituras e conversas que aconteceram durante esse período de tempo. Representa por isso o ponto de situação de uma investigação que esperamos que transcenda o âmbito do mestrado integrado. Na busca por compreender um *edifício* tão vasto e tão controverso como é o da arquitectura, é admissível

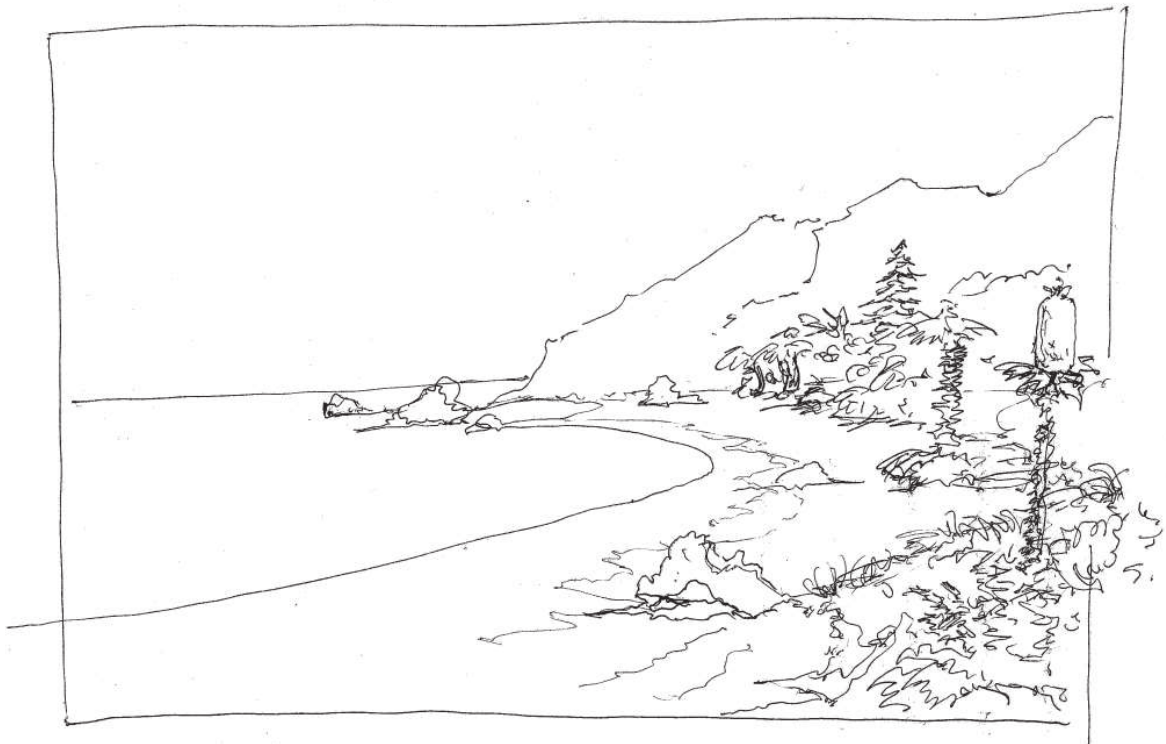
caminhar sobre o solo que serve igualmente de suporte a outras disciplinas. Será natural portanto que a nossa investigação usufrua da mistura de distintos saberes. Talvez o solo de que falamos seja a própria cultura, já que, como sabemos, é adubada por mesma mistura.

Para além de funcionar como marca de uma investigação *in*terminável, o presente documento reflecte também o desejo de formalização de uma sequência de perguntas tanto centrais como complementares à disciplina da arquitectura, e não responder a uma série de perguntas formuladas à partida. Consequentemente, o lugar da conclusão é o lugar onde todas as dúvidas se reúnem. Fazendo nossas as palavras de Heidegger: “Longe de nós a pretensão de resolver tal enigma. A tarefa consiste em ver o enigma”¹.

Por fim deixamos três ressalvas. A primeira é relativa à redacção do documento escrito, que não se encontra ao abrigo do novo acordo ortográfico publicado em Diário da República a 17 de Setembro de 2010. A segunda é relativa à utilização do itálico como forma de nos referirmos a termos de origem estrangeira, a catacrases, e a termos e expressões que importamos para o nosso texto ao parafrasear outros autores. A terceira é relativa às citações, que em muitos casos deixámos por traduzir, de modo a respeitar o sentido original conferido pelo autor.

¹ HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, p. 67.

A praia: introdução



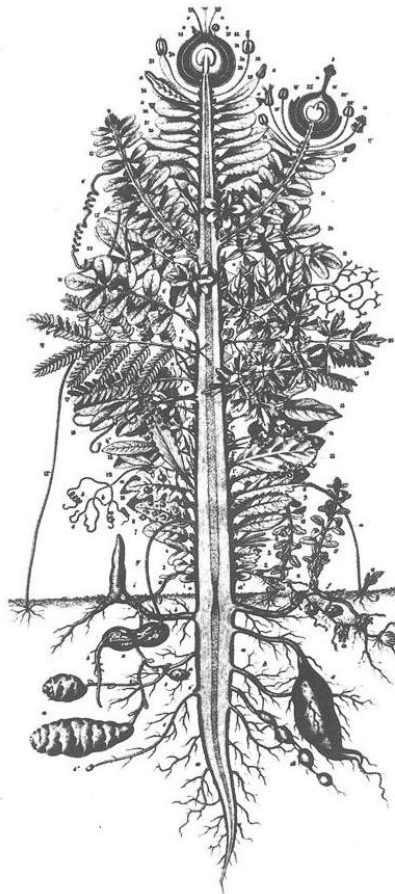
5. *A praia*, Desenho do autor, 2016.

Depois de consolar o espírito com o lado positivo da minha existência, comecei a olhar em meu redor, para ver em que espécie de sítio me encontrava, e o que havia de fazer em seguida; e depressa vi que a minha consolação diminuiu, em suma, havia tido um salvamento terrível.¹

Apenas Robinson Crusoe se salva. Está sozinho naquele local inóspito, que ainda não sabe ser uma ilha. Vivo, mas só.

Tudo o que compunha aquele ambiente, e a envolvente que ainda não conhecia, era a ele que aparecia. Apenas existia o seu critério para julgar o que o rodeava. Mesmo aquilo que considerava ser o seu em redor nascia já de um julgamento seu.

Assim foi construindo Crusoe a sua ilha, com os seus olhos desesperados, nascida do seu olhar atormentado. Dessa construção, nada era mentira, pois não havia outra visão que não fosse a sua. Progressivamente, esta visão foi deixando de lhe parecer tão desesperante. À medida que foi deixando de observar a ilha de modo desesperançado, foi transformando-a noutra mentira, mais doce, quase gratificante². Com o decorrer dos anos as coisas iam-lhe parecendo mais ou menos hostis, mais ou menos doces³, mediante as peripécias por que passava e fruto da sua relação com elas. Neste momento, porém, pouco depois do seu naufrágio, encontrava-se assustado.



6. *The ideal plant*, T.J.F. Turpin, 1837.

Com o objectivo de prolongar um pouco mais o que julgou ser uma curta existência naquele ambiente, Robinson procura abrigo e encontra um abeto⁴. Da globalidade daquele ambiente, onde se julga condenado a morrer, *fixa*⁵ um objecto que lhe responde, digamos assim, à pergunta que lançou ao próprio ambiente⁶ para procurar refúgio.

O fixar dá origem a uma relação entre um sujeito (*sub jectum*⁷), Robinson ele mesmo, o seu corpo⁸, detentor de uma capacidade perceptiva, capaz de distinguir o que o rodeia, e um objecto (*ab jectum*⁹), o abeto, coisa que se mostra ao sujeito e que este construiu¹⁰ como resposta ao seu desejo de refúgio. Se o objecto existe apenas como construção do sujeito, tal como o abeto no relato de Robinson, o sujeito existe na condição de construir aquele-para-quem-há-um-abeto. Na verdade, a série completa de aventuras descritas surge-nos enquanto relato do homem que as viveu, que as sentiu e, portanto, como construção sua. O inverso não sucede pela impossibilidade das aventuras, digamos assim, não se poderem relatar a si mesmas¹¹.

Vejam os. Robinson Crusoe, enquanto organismo sensível, enquanto *em-si*¹², encontra-se perante um objecto, perante algo que este percebe acontecer em simultâneo¹³ com ele, e nele desvenda uma estrutura familiar, de acordo com aquilo que, com a sua experiência acumulada e circunstância presente, consegue desvendar. É de notar que Robinson escolhe justamente como abrigo *o abeto*, árvore que reconhece das paisagens europeias, porque faz parte do seu *repertório do possível*¹⁴, fruto da sua condição pessoal e cultural, e do conjunto de experiências que, em determinado momento, permite verificar o que é, para ele, *real*¹⁵. Ao fazermos corresponder esse repertório com um determinado momento, fazemo-lo sabendo que, passados vinte e oito anos na mesma ilha, Robinson *vê*, digamos, mais coisas – novos alimentos, locais de abrigo e utensílios – e que, à medida do seu olhar, ele cresceu¹⁶.

Porém, esse repertório não corresponde simplesmente a uma parte do mundo que progressivamente vai conhecendo, que o transcende por dele possuir, por enquanto, um conhecimento incompleto¹⁷. Mesmo como movimento efectivo e inesgotável de sedimentação¹⁸, acumulativo das suas experiências passadas, o *ver*¹⁹ não lhe oferece garantia de descobrir o *numen*²⁰, o absoluto, uma vez que esse *ver* está dominado pela maneira como Robinson *vê* as coisas²¹. Digamos por agora, como Gombrowicz, que “basta pôr uns óculos amarelos para que tudo mude”²². Se o que Robinson *vê* depende da sua faculdade e maneira de *ver*, ele apenas acede ao *fenómeno*²³ da coisa que se propõe *ver*, aquilo que *vê* é o fenómeno. Aquilo que Crusoe *vê*, a *forma*²⁴ de um abeto, é,



7. *Room for one Colour*,
Olafur Eliasson,
1997.

afinal, a aparência de uma coisa que, ignorante de se constituir como objecto, tem como única participação a de se mostrar ao seu olhar.

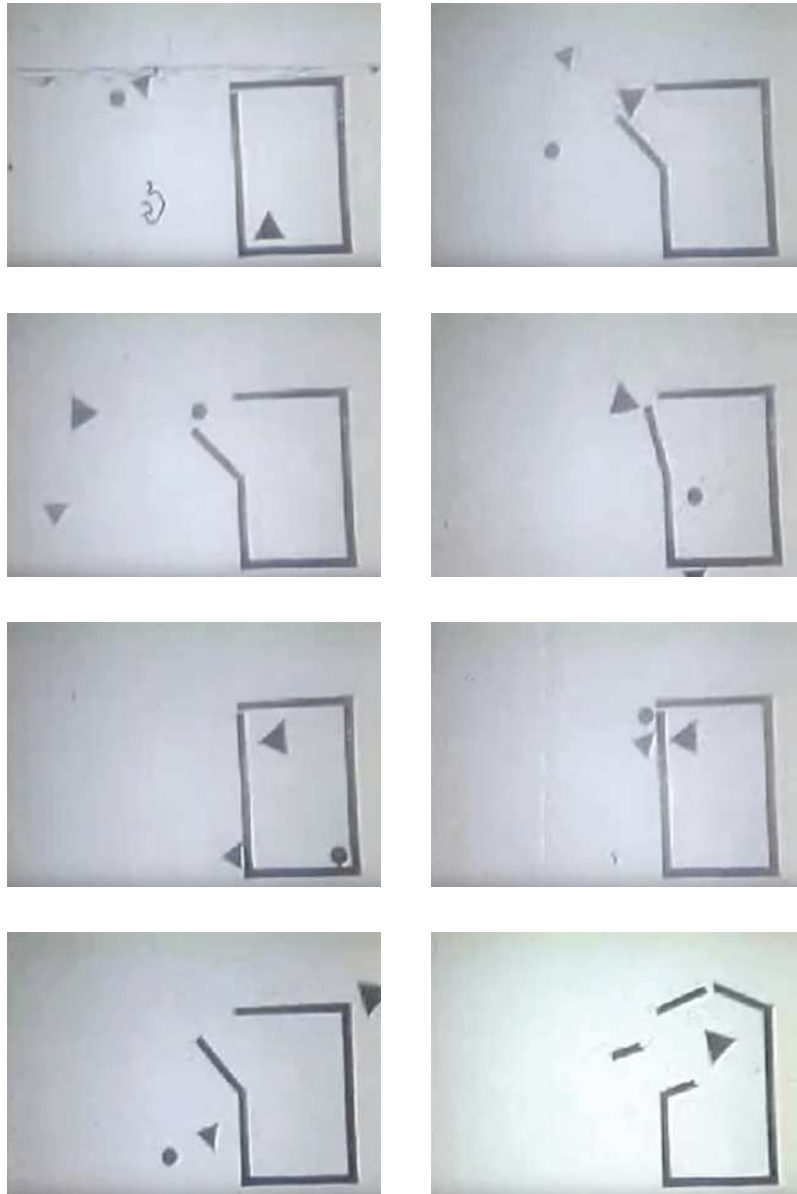
Como poderia Robinson estar seguro da porção do mundo que conhece se, sobre o restante - sobre aquilo que não conhece - não pode exercer um juízo²⁵? Reformulemos. Afirmar não possuir a garantia de acesso ao *númen* significa pôr em causa a verdade das coisas vistas, mas não significa afirmar que aquilo que vê das coisas – o fenómeno – é necessariamente uma ilusão, ou uma mentira²⁶. Só em função de uma verdade podemos verificar uma mentira, como o sonho que só se torna simbólico pelo despertar do homem²⁷. Assim, ao falar da realidade – conjunto das coisas exteriores ao sujeito, de objectos desprovidos de si²⁸ – como uma entidade de base subjectiva, não nos interessa implicar uma falsidade, mas dar conta de um mundo²⁹ que o sujeito reveste de caracteres humanos³⁰, que, sob a forma de representações³¹, imbui com a sua humanidade, e no qual se projecta. Veja-se a experiência realizada pelos psicólogos Fritz Heider e Mary-Ann Simmel (fig. 8) que demonstra a associação dos movimentos abstractos das figuras com comportamentos humanos.

Da existência do mundo o sujeito pode estar seguro. É a partir do mundo que o sujeito pode existir³², e é das suas representações, das representações de si, que pode assegurar uma humanidade³³ que é a sua. À massa informe que o estimula atribui uma forma, uma lógica³⁴, para que ele as possa considerar como alguma coisa³⁵.

Porque (re)conhece o abeto, Robinson já possui, digamos, algo dele em si³⁶, sob determinada forma, de modo que o estímulo *ressoa*³⁷ nele como algo plausível. Procede assim a uma operação de substituição, de significação³⁸, que liga “entidades presentes e ausentes”³⁹, e que faz a coisa representar outra coisa para si, de acordo com critérios subjacentes, segundo um referencial que se sobrepõe ao que vê, e através do qual ele vê.

Na situação em que se encontra, Robinson, sedento de ver *alguma-coisa*, vê a árvore e transfigura-a num abrigo – perante o hostil refugia-se no familiar – e é a partir dessa transfiguração que a coisa ganha qualidades de abrigo.

Podemos assim falar de uma *metodologia do ver*⁴⁰, que parece circunscrever quem a usa ao que ele é capaz de capturar com o olhar. A metodologia determina *a priori* aquilo que procura, quais os critérios para o encontrar, à imagem da régua que indaga a distância em termos métricos. A régua traduz o mundo em centímetros - ela vê o mundo em termos métricos – por oposição ao



8. *An experimental study of apparent behavior,*
 Fritz Heider e Marianne Simmel,
 1944.

relógio, que mede o mundo em minutos, ou ao termómetro, que o mede em graus centígrados. Tal como a escala na régua, também na metodologia se inscrevem os parâmetros que caracterizam aquilo que é encontrado, se é mensurável ou imensurável, possível ou impossível, verdadeiro ou falso⁴¹. Porque está ligada a um repertório de experiências passadas, a verdade para cada sujeito está ligada a uma metodologia que, como uns óculos, se interpõem entre os olhos e aquilo que os olhos se propõem ver.

Segundo Gorjão Jorge, a veracidade que o sujeito atribui aos dados que recebe dos sentidos depende do acordo entre o real conhecido, dependente das condições em que capta as informações que lhe chegam do exterior, e o real em que acredita viver, dependente da forma com que o representa à partida para si mesmo⁴². Assim, será diferente a árvore vista através de uma fotografia daquela que se encontra durante um passeio matinal, que pode ser cheirada ou tocada. Da mesma forma, será também diferente o sujeito que passeia tranquilamente pelo bosque que rodeia a sua cidade-natal daquele que, como Robinson, se encontra desesperado à procura de um refúgio.

Assim, a circunstância e o contexto em que o sujeito se relaciona com o mundo fazem diferir o modo como este é para si: “cada existência individual, cada indivíduo, organiza o conjunto de representações a partir do qual, para ele, o mundo se torna *imagem*”⁴³. Mas essa imagem, em rigor, é única porque o repertório de formas de cada pessoa singular não coincide exactamente com o repertório do vizinho.”⁴⁴

A *imaginação* – faculdade que nos possibilita a produção de imagens – conduz-nos constantemente a um *arsenal simbólico*⁴⁵ que, numa espécie de retroalimentação, volta a influenciar a forma pela qual representamos o mundo e como a partir dele produzimos novas imagens. As novas imagens, por seu turno, vão obrigar a uma reorganização desse arsenal, perpetuando assim o processo de *actualização* do repertório imaginário e, consequentemente, do próprio mundo do sujeito. Se é pela transformação dos estímulos sensitivos que, segundo a *percepção*⁴⁶, o sujeito consegue organizar o espaço, é pela capacidade de dispor sequencialmente estas actualizações, através da *memória*⁴⁷, que o sujeito consegue organizar o tempo⁴⁸. Assim, se o sujeito não vê a realidade senão a partir de uma circunstância, também será incapaz de ver os acontecimentos do passado, *lá, no passado*, mas sim *aqui e agora, no presente*. O que implica que, ao recordar, tanto através da *memória orgânica* como da *extra-orgânica*⁴⁹ (fotografias, desenhos, instrumentos, edifícios, etc.), o sujeito nunca deixa de construir outro presente⁵⁰, no qual reconstitui a experiência

do passado que recorda. Porque percebe, o sujeito *actualiza* o seu arsenal simbólico e reconfigura o passado que contempla.

Poderíamos então afirmar que durante o *acto de conhecimento*⁵¹, que o sujeito *intenta*⁵² sobre as coisas, a sua experiência substitui-se às coisas, construindo assim *activamente*⁵³ um mundo que lhe é *imane*nte⁵⁴ e, portanto, único⁵⁵.

Mas se o sujeito constrói *um mundo* através daquilo que faz das coisas, e através das coisas que o constituem, e se as coisas não existem senão *para ele*, será que o *objecto-para-Robinson* esgota *aquilo que o objecto é*?

De certa forma já respondemos a essa pergunta, dado que *aquilo que o objecto é, em absoluto*, o sujeito está impossibilitado de saber. Um objecto é sempre *objecto-para-alguém*, sendo por isso inválido como comparação. Mas, se o sujeito constitui a realidade apenas por meio de representações, e se a realidade é, para o sujeito, por assim dizer, *uma representação*, podemos fazer coincidir *representação* com *realidade*⁵⁶?

As coisas são mais do que aquilo que o sujeito representa⁵⁷, não porque a representação corresponda a uma fracção daquilo que elas são em si mesmas, mas antes porque o ser do sujeito não se reduz ao que, de si mesmo, expressamente lhe aparece⁵⁸. A representação do objecto não esgota aquilo que o objecto é para o sujeito, uma vez que ele não é conhecedor da totalidade que projecta nas coisas nem totalmente *consciente*⁵⁹ do que os objectos são para ele.

O corpo, vínculo do ser ao mundo⁶⁰, e elo entre o sujeito e as coisas, tem uma autonomia própria, que lhe permite conferir um sentido *pré-objectivo*⁶¹ à informação que capta, antes do sujeito constituir propriamente um objecto.

Considerando um dos objectos da presente investigação – o objecto architectónico entendido como um tipo particular de objecto –, podemos desde já afirmar que ele é um *objecto cujo olhar que sobre ele recai é o architectónico*. Reformulemos: o objecto architectónico, enquanto tipo *particular* de objecto é, ainda assim, um tipo particular *de objecto*, submetido à condição *subjectiva* que referimos. Se o sujeito é aquele que constrói, *subjectivamente*, uma realidade, através dos objectos que existem, na medida em que estes são constituídos por ele e no âmbito do que é *possível* para ele, então, todos os objectos, bem como a metodologia que ele usa para os classificar, partilham de uma base subjectiva⁶², e o *objecto dito architectónico não é excepção*. Qualquer qualidade que atri-

MY
MIND

EVERYTHING
ELSE

(THERE'S A LINE SEPARATING MY MIND FROM EVERYTHING ELSE.)

9. *My mind*,
Wasted Rita,
n/d.

buamos ao objecto encontra-se no sujeito e, portanto, qualquer empreendimento que levemos a cabo, num esforço por caracterizar o objecto arquitectónico, não pode esquecer os contextos individual e cultural dos quais surgem as considerações que tecemos sobre este.

Retomando a ideia de uma metodologia do *ver*⁶³, o sujeito *vê* quando questiona a envolvente, que contém em si os pressupostos do que conta ver respondido, do que está preparado para ver, e do que selecciona⁶⁴ daquilo que a envolvente lhe retribui. Assim, ao falar de um objecto *arquitectónico*, falamos de um objecto que responde à pergunta, essa sim, *arquitectónica*, feita pelo sujeito. O que é propriamente *arquitectónico* nesse ver?

Parecemos ser conduzidos para uma realidade solipsista⁶⁵, na qual as coisas são acessíveis ao sujeito desde que revestidas de *si*.

E *o outro*, com quem partilhamos o mundo?

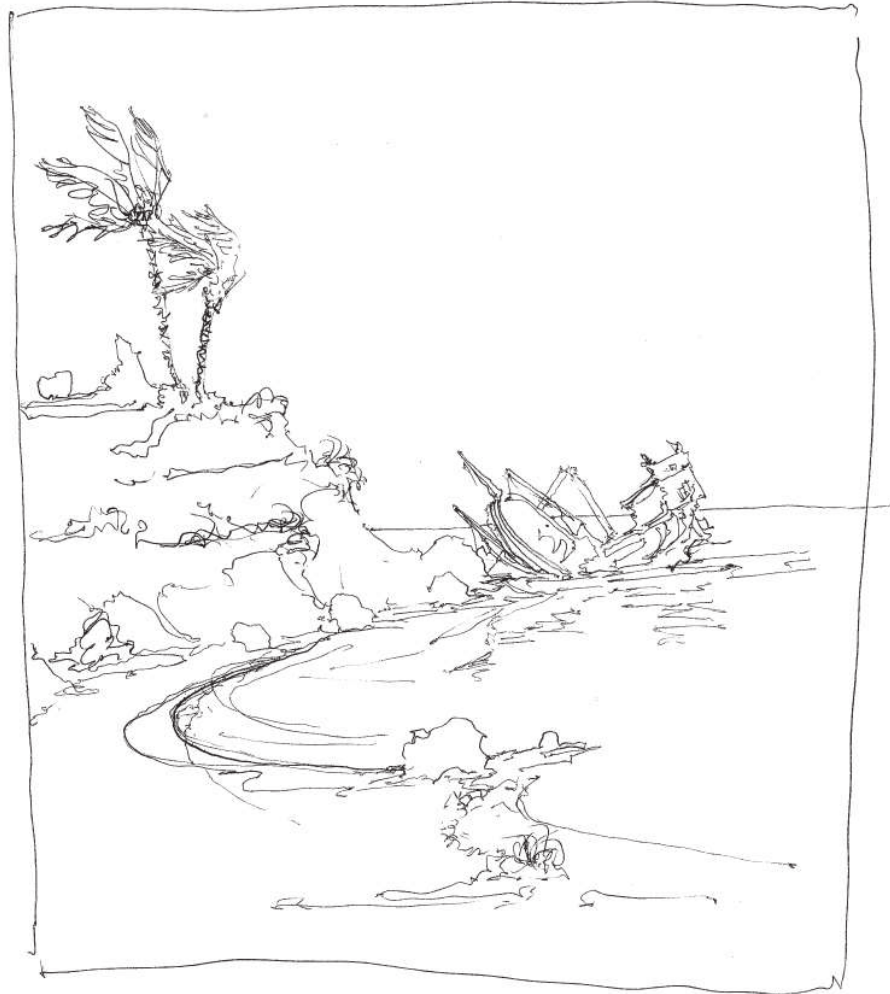
Por enquanto *o outro* existe para o sujeito na medida em que este o fixa, em que se torna para ele objecto e, portanto, uma *representação de outrem*.

Por enquanto, Robinson está só na *sua* ilha.



10. *Capela Bruder Klaus - Maquete*,
Peter Zumthor,
1986-2007.

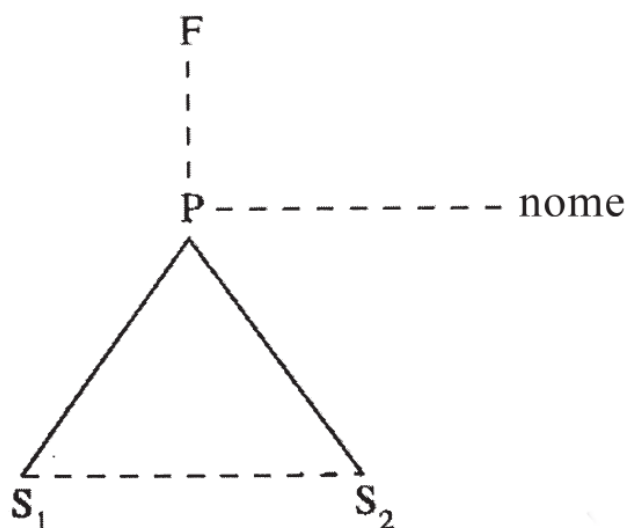
I. *O barco*: cultura, sistema global de signos



11. *O barco*, Desenho do autor, 2017.

“Quando desci da minha casa na árvore, olhei novamente em redor, e a primeira coisa que vi foi o barco, que jazia, devido a ter sido arremessado pelo vento e pelo mar, sobre a terra, a cerca de duas milhas à minha direita (...) E nisto o meu desespero tornou a crescer; porque vi que, evidentemente, se todos tivéssemos ficado a bordo estaríamos todos a salvo – o que queria dizer que teríamos chegado sãos e salvos a terra, e eu não teria tido a infelicidade de ficar inteiramente destituído de todo o conforto e companhia como me encontrava agora.”¹

No dia seguinte à sua chegada, e ainda sem saber que se encontra numa ilha, Robinson avista o barco em que naufragou, encalhado nos baixios que rodeavam a praia. Ao alcançar o seu convés, observa que nele estão contidos e intactos alguns dos artigos que preparara no Brasil para enfrentar a costa guineense. Ao aceder à ré do navio, Robinson selecciona alguns instrumentos e provisões com que irá enfrentar as adversidades caribenhas. Enquanto os escolhe, Robinson vê-se por momentos rodeado de objectos familiares, *culturalmente* familiares, *através dos quais recorda o mundo que partilhava com outros como ele*, e do qual se vê agora afastado.



12. *Relação Semiótica*,
Umberto Eco,
1976.

1.1 Significação e cultura

Ao procurar construir uma noção de cultura, George Kubler distingue a cultura *material* da cultura *mental*, ou seja, os artefactos das ideias². Apesar de verificar a “arrepiafe fealdade” de tal divisão, reconhece, contudo, a sua utilidade para circunscrever uma investigação sobre a história dos objectos, “únicos vestígios da História que se oferecem continuamente aos nossos sentidos”³. Nessa história reúnem-se *obras de arte, artefactos, utensílios, ideias e expressões*⁴, no sentido de decifrar a *forma no tempo*, soma de uma “auto-imagem reflectida nos objectos”⁵, que funciona como *retrato de uma identidade colectiva, seja tribo, classe ou nação*⁶.

Umberto Eco analisa a *cultura* à luz da semiótica. Enuncia três fenómenos fundamentais a qualquer cultura⁷: o primeiro, relaciona-se com a “produção e uso de objectos que transformam a relação homem-natureza”, o segundo com “as relações de parentesco, como núcleos primários de relações sociais institucionalizadas” e o terceiro com o “intercâmbio de bens económicos”⁸. Defende, por fim, o estudo da cultura como “fenómeno de comunicação baseado em sistemas de significação”⁹, de modo a esclarecer os seus mecanismos fundamentais. Nesse sentido, recorre ao exemplo de um ser vivo que se serve de uma pedra para quebrar uma noz, para afirmar que esta acção pode ser considerada como *fenómeno cultural* quando: a) o ser pensante designa uma nova função para a pedra, b) quando a pedra foi *denominada* pelo mesmo ser enquanto “pedra que serve para algo” e c) quando o ser passa a reconhecer a mesma pedra, ou outra, na medida em que correspondem à mesma função inicialmente designada¹⁰. A sua capacidade de reconhecer *espécimes* (*S1* e *S2* na fig. 12), a partir de um *tipo* (*P* na fig. 12), depende de uma *formulação abstracta* a partir da qual o ser atribui o nome de *pedra* vinculado a uma função (*F* na fig. 12)¹¹. Pela *lei da reversibilidade total* (que permite ler o diagrama no sentido descendente e no sentido ascendente¹²), cada signo desta relação semiótica é representado e representante, o que implica que a pedra-espécime possa representar a pedra-função, tal como pode ser representada por ela. Podemos já falar de *significação*, mas não ainda de *comunicação*¹³, nem de *cultura*.

O exemplo que descrevemos inclui apenas um ser (aquele que se serve da pedra), não sendo necessário, aparentemente, outro para possibilitar um processo comunicativo ou um fenómeno cultural. Estes podem ser construídos por “um Robinson Crusoé náufrago solitário”¹⁴. Defende Eco: “é cultura estabelecer a forma para poder repetir a função e transmitir essa informação do náufrago solitário de hoje ao mesmo náufrago de amanhã. Assim, o náufrago solitário converte-se ao mesmo tempo em emissor e destinatário de uma comunicação, baseando-se num código muito elementar”¹⁵. Para poder falar de comunicação parece ser necessária uma condição temporal, para falar de cultura parece ser necessária a repetição. É na capacidade do Robinson-de-amanhã de manter a relação semiótica criada pelo Robinson-de-hoje que parece assentar o fenómeno cultural, apesar da *décalage* temporal entre os dois. A cultura existe, portanto, interligada com a *memória*, o que poderá representar uma contradição, uma vez que, quando acede à imagem que construiu de um fenómeno, o sujeito a actualiza, modificando-a.

1.2 Memória

A memória é o “processo segundo o qual processamos as experiências passadas, para uma sua utilização num momento presente – no instante em que deparamos connosco *aqui e agora*.”¹⁶ E



13. *Cluster*,
Michael Biberstein,
2011.

actualização porquê? Porque só conseguimos aceder às coisas representando-as¹⁷, e o mesmo sucede quando acedemos às imagens que evocamos quando nos lembramos.

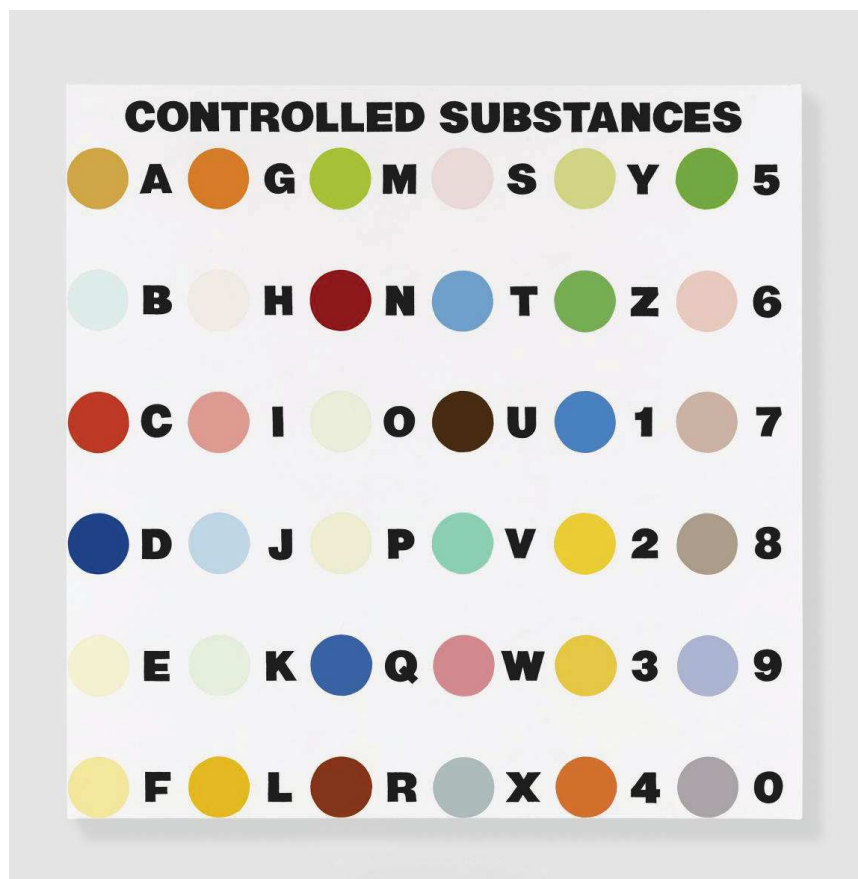
O sujeito tem a capacidade de criar imagens dessas representações, e de as guardar na sua consciência, como um reservatório¹⁸ que pode mais tarde evocar. Este reservatório não funciona, contudo, como um arquivo onde repousam intactas as imagens, mas antes como uma espécie de lugar fantasmagórico que aparece, e que o sujeito reconstitui de cada vez que se recorda. E porque essa reconstituição não é independente de uma circunstância presente, o sujeito recria, precisamente, as imagens que recorda. Representa-as a partir do instante em que ocorre a recordação.

Pela memória temos a noção do tempo¹⁹, através da reconstrução dos instantes pelos quais o sujeito passou até ao momento presente. A própria noção de passado deriva de uma representação que parte de um dado momento. Também pela memória somos capazes de *reconhecer* os objectos que estão diante de nós. Pelo mesmo motivo conseguirá o Robinson-de-amanhã reconhecer o *espécime* a partir do *tipo* criado pelo Robinson-de-hoje. Porém, como lembrar implica modificar, não podemos propriamente falar de uma *mesma* função semiótica, mas antes de uma função *revisitada* que possibilita ao sujeito representar o *espécime* na medida em que é uma *pedra-igual-a-outra-com-a-qual-desempenha-a-mesma-função*, a qual se actualiza através do contacto com a pedra, *aqui e agora*²⁰, permitindo, por sua vez, actualizar a relação semiótica. Compreendemos, então, o signo, não enquanto entidade fixa mas em permanente estado de transformação²¹.

1.3 Código e inferência

Da noção de significação, Eco distingue a de *inferência*²². Transpondo para um nosso exemplo, a inferência será a relação que o astrónomo encontrou, pela primeira vez, entre o traço luminoso que via romper o céu nocturno e a pedra fumegante que encontrava pouco depois no centro de uma concavidade no solo. Descobrirá o meteorito. Inferirá. Quando a relação se divulgou, a ponto de ser acordada por determinado grupo de indivíduos, *convencionou-se*²³. Instituiu uma regra que orienta os astrónomos ulteriores, já não a *inferir* essa relação mas a *significar*²⁴, a partir de um código.

O código será então *aquilo que estabelece, para uma sociedade humana, um elo entre um plano de expressão e o plano de conteúdo*²⁵. Aquele que o interioriza associa *o estímulo sensível a uma imagem mental associada com outro*²⁶. *Significa*²⁷. De acordo com Eco, a inferência será então como que uma *proto-codificação*, uma associação entre uma expressão e um conteúdo, que se experimenta à margem de qualquer convenção, que se propõe formar um novo signo, responsável pela alteração dos já



14. *Controlled Substance Key Painting*,
Damien Hirst,
1994.

convencionados.

A vocação cultural do homem reside, de acordo com a visão semiótica, na capacidade do sujeito fabricar um *hipercódigo*²⁸ a partir da experiência, de reunir e interligar todos os códigos num *sistema global de significações*²⁹, para através dele formar o que para si é a *realidade*³⁰. Ao repetir *amanhã* o código formado *hoje*³¹, passa-se a relacionar com outros códigos, *sistematicamente*³².

1.4 História

Quando mencionámos a *memória extra-orgânica*³³, referíamos-nos à capacidade ancestral do homem, distinto dos outros animais, de *acrescentar peças ao seu aparelho físico no sentido de o potenciar, facilitando, nomeadamente, a procura de alimento e a defesa contra as intempéries*³⁴. Através desta capacidade, Barilli apresenta-nos a sua própria noção de *cultura*³⁵: em primeiro lugar, enquanto *esfera da tecnicidade*³⁶, ligada à produção de próteses e até ao cultivo dos campos³⁷, em segundo, enquanto processo, não só de fabricar essas *próteses* mas de as pensar, de as melhorar. Em suma, de as fazer variar no tempo³⁸. A cultura, segundo Barilli, estará então dividida em dois estratos³⁹ - um *material* e outro *ideal*⁴⁰ - o primeiro, relativo à *técnica* e ao *instrumento*⁴¹, o segundo relativo à *investigação* e à *experimentação*⁴². Através do registo sequencial das inovações dos objectos produzidos, o homem vai fabricando uma espécie de segunda memória que, para além do código genético, se prolonga para lá da sua própria vida, sendo assumida e retomada pelos seus sucessores⁴³. Falamos de uma *espécie* de memória, uma vez que os sucessores a retomam a partir das interpretações que fazem da sua *actualidade*⁴⁴, e às quais introduzem pequenas variações, em função das necessidades e meios à sua disposição.

Quando identificamos essas variações e as localizamos num momento determinado dessa sequência, somos capazes de documentar uma *história*⁴⁵ do homem. Como identificamos essas variações? Através dos objectos com que nos deparamos no presente, e que remetemos a um passado, mediante o qual se procura “reconstituir” o contexto que lhes deu origem⁴⁶. E se reconstituímos, reconstruímos, representamos. Será, pois, sempre a partir de um *aqui* e *agora*, de uma condição subjectiva, que transformamos os significados iniciais desses objectos, *actualizando-os*. Porque antes de serem uma *coisa histórica*⁴⁷, o que o historiador vê, *primeiramente*⁴⁸, são objectos que partilham com ele um presente, objectos que, só *secundariamente*⁴⁹, ele associa ao *mundo de que fizeram parte*⁵⁰. A historicidade do objecto é atribuída pelo sujeito, sendo que este vive imerso num perpétuo *fluxo de acontecimentos*⁵¹, numa incessante sucessão de *horizontes*⁵² que implica uma reorganização, uma nova representação dos acontecimentos anteriores. A continuidade

histórica *objectiva* (contida pelos objectos) está, portanto, comprometida, uma vez que depende de um sujeito⁵³. O passado é construído *no presente*, a partir do *agora* em que o sujeito também se constitui. Se podemos falar de uma história para a consciência, não será apenas porque existe tempo para a consciência, mas porque *a consciência é tempo, que esta constitui e se desdobra a partir de cada presente*⁵⁴.

Ao interpretante, ou historiador, é dado “o privilégio de decidir como definir e separar continuidades”⁵⁵, de relacionar os objectos através de traços comuns que se repetem, a ponto de serem agrupados em *séries* ou *sequências*⁵⁶, quer sejam, respectivamente, agrupamentos *fechados* ou *abertos*. Embora George Kubler se dedique, em especial, ao estudo de obras de arte, o seu agrupamento por classes formais é extensível também a instrumentos e utensílios. Para o autor, aquilo que vincula um grupo de objectos a uma série ou sequência é a sua correspondência a um problema *consciente*⁵⁷, a uma necessidade comum para a qual diferentes objectos propõem uma solução⁵⁸.

Uma classe de formas “existe enquanto ideia” e assume-se como uma generalização, inevitável, face à complexidade que cada objecto isolado apresenta e à impossibilidade de o classificar se o considerarmos enquanto acontecimento único⁵⁹.

Repare-se que Kubler reitera a consciência do problema para considerar que este existe, o que nos aproxima da *intenção* de Eco (que consideraremos mais adiante), condição fundamental para que ocorra um processo comunicativo⁶⁰. Acontece que, no entanto, tanto a *consciência* como a *intenção* são factores imputados, respectivamente, pelo *historiador* e pelo *destinatário* que, imersos na sua própria condição cultural, revestem o *objecto histórico* e a *mensagem* com a sua própria humanidade⁶¹. Se o objecto existe no âmbito de uma *subjectividade*, enquanto *algo-constituído-por-um-sujeito*⁶², a classificação dos objectos segundo continuidades formais estará sempre inacabada, dependente da *elaboração histórica por parte de um interpretante*⁶³. O sucessivo aparecimento de novos objectos, à imagem do aparecimento de obras de arte, obriga a uma *reavaliação dos objectos anteriores*⁶⁴.

1.5 Sinal e signo

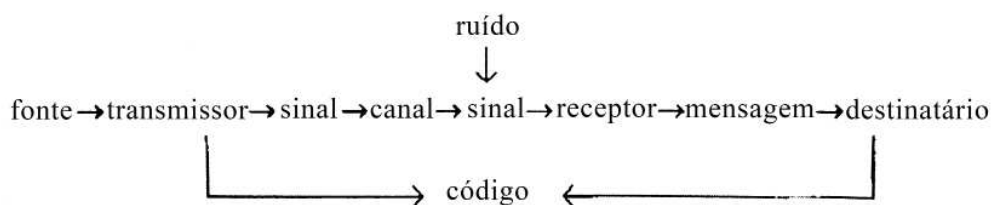
No capítulo que dedica à filosofia da história, questionando-se sobre a “maneira específica de como o objecto histórico se apresenta ao historiador”⁶⁵, J. F. Lyotard começa por afirmar que este o faz “por meio de sinais, de ruínas, de monumentos, de narrativas”⁶⁶ e que, se estes sinais *abrem ao historiador uma via para o passado*⁶⁷, cabe-lhe atribuir-lhes um sentido: efectuar a *reconstrução*⁶⁸. Porém, se não houver essa atribuição de sentido por parte do historiador, o sinal manter-se-á



15. *Baldaqino da catedral de La Paz*,
Fotografia do autor,
2012.

como que *adormecido*⁶⁹, aguardando por alguém que o descubra, alguém que o desperte e o *signifique*. E o transforme, por fim, em *signo*⁷⁰.

O sinal será então como uma emissão que viajou no tempo até à actualidade, até um destinatário que, no tempo presente, a recebe, tal como a luz libertada pela sua implosão nos assinala uma estrela que outrora existiu. Observando o *modelo elementar* (fig. 16) descrito por Eco⁷¹, fazemos corresponder à estrela o papel de *fonte* que, durante o seu processo de fusão, *transmitiria* um feixe luminoso – o *sinal* – através do espaço até ser *recebido* pelo olho do astrónomo, que o decifra e o interpreta. É possível que a estrela já não exista aquando da percepção do seu feixe luminoso, provocado pela extrema distância entre ambos. Nesse caso o astrónomo será *contemporâneo* de um sinal correspondente a uma fonte ausente, resultando na constatação de um falso estado de acontecimentos. Uma *mentira*⁷², portanto, mas que compõe um estado real de acontecimentos para o astrónomo.

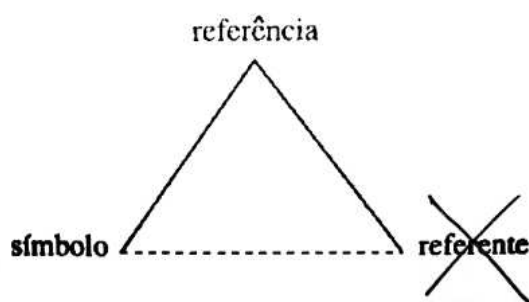


16. Modelo comunicativo elementar,
DeMauro,
1977.

É da natureza do sinal o seu *apontar*⁷³ para um passado. Trata-se portanto de *algo sempre correspondente a um evento passado*⁷⁴, ocorrido *lá e então*⁷⁵, apesar do historiador só o receber *aqui e agora*⁷⁶. Contudo, na sua natureza não está determinada a distância temporal que separa o seu impulso e a sua percepção. Pode ser o sinal de um acontecimento passado há vários séculos, como pode ser o da palavra, em pleno voo, que viaja pelo espaço, emitida durante uma conversa entre amigos, *procedente* da vocalização do locutor e *precedente* da recepção do ouvinte.

Eco substitui o termo *sinal* pelo termo *informação*, referindo-se a uma fonte capaz de emitir

diferentes conteúdos. No caso do emissor que fala, a mensagem é composta por palavras e transmitida pelo ar, até ao destinatário. A mensagem é trocada, quando o destinatário a *recebe*, quando capta a frequência sonora daquela vocalização, que se encontra entre os limites do espectro sonoro audível pelo seu ouvido, e quando a *compreende*, porque partilha com o emissor um *código*, isto é, um *conjunto de noções comuns*⁷⁷ que lhe permite um entendimento mútuo. Se a vocalização for imperceptível ou, por outro lado incompreensível, a mensagem não é recebida ou apenas entendida como *ruído*⁷⁸.



17. Triângulo de Ogden e Richards,
Adaptação do autor,
2017.

Mas, se a palavra em pleno voo de que falamos não está, no momento em que viaja pelo espaço, sob o domínio de nenhum *espírito constituinte*⁷⁹, como podemos falar de uma palavra, de um sinal? Como podemos, na verdade, falar de *alguma coisa*? É que, no momento que está em pleno voo, após abandonar o locutor e antes de ser decodificada, a palavra *já não é palavra* e *ainda não é palavra*. Sobre esse momento, sobre o *depois-e-antes-de-ser-palavra* podemos apenas supor, uma vez que a sua existência está, simultaneamente, *para além* e *aquém* de uma *constituição subjectiva*, uma *representação*⁸⁰, único modo possível dela ganhar um sentido. É por este motivo que o sinal, *em-si*, é desconhecido para o sujeito, porque este não consegue captar os estímulos sem os revestir de um significado, mesmo quando falamos de uma *sensação*⁸¹. É também por este motivo que não podemos falar de um *referente*⁸², como no triângulo de Charles Ogden e Ivor Richards⁸³ (fig. 17). No caso da situação conversacional que descrevemos, a existência de um hiato entre emissor e receptor, permite verificar uma *transcendência*⁸⁴, um *outro*⁸⁵, por isso não podemos, em rigor, falar

de uma simples *transferência de informação*, do mesmo modo como poderíamos deduzir no caso do modelo hidráulico de Eco⁸⁶: modelo de uma máquina que emite um sinal elétrico e de outra que o converte numa resposta pré-determinada. Numa conversa, é o destinatário que *retoma*⁸⁷ a mensagem e a incorpora numa reflexão sua, presumindo *uma mesmidade*⁸⁸ na reflexão do emissor pelos comportamentos que ele exhibe, *semelhantes aos seus*⁸⁹. Assume *ali* um *outro-como-ele*⁹⁰, um outro que partilha as mesmas noções, o mesmo código.

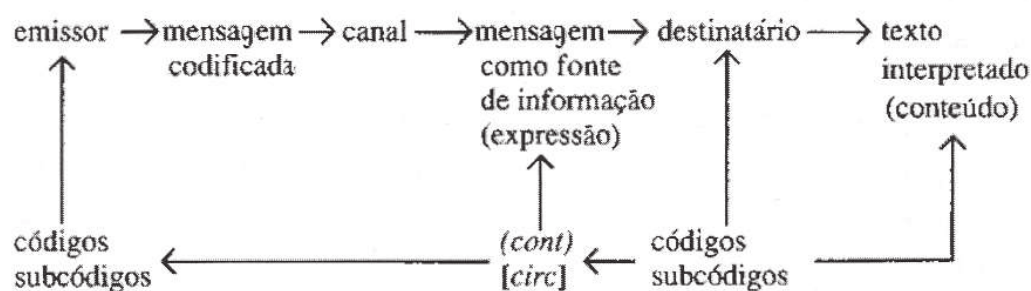
1.6 Intenção e forma vazia

O processo comunicativo caracteriza-se pela transmissão de um sinal entre duas entidades que partilham entre si um código. Envolve uma *fonte* capaz de accionar um *transmissor*, que emite um *sinal* e percorre um *canal* até um *receptor*, e que, por sua vez, é decodificado e transformado em *mensagem*, dependendo da compreensão do *destinatário*⁹¹.

Tanto na situação conversacional como na observação das estrelas, ocorre a emissão e a detecção de um sinal, desde uma fonte até um destinatário. No entanto, só no primeiro caso podemos falar de um *processo de comunicação*⁹². Porquê? Porque, segundo Eco, verificamos um *código* ou *sistema de significações*⁹³ subjacente à conversa, que condiciona o locutor a emitir o sinal “de acordo com regras conhecidas pelo destinatário”⁹⁴, enquanto o astrónomo *associa autonomamente*⁹⁵ o brilho que vê. O astrónomo julgará improvável que o brilho se deva a uma motivação da estrela em comunicar consigo, e, por isso, considerá-lo-á proveniente de uma *fonte natural*⁹⁶. Não lhe reconhece, portanto, uma *intenção*⁹⁷ comunicativa que, mesmo no caso de uma comunicação entre seres humanos, determina a exclusão do sinal do processo comunicativo, como vemos pelos *signos não intencionais* descritos por Eco⁹⁸. Em qualquer processo comunicacional, quem transforma definitivamente o sinal em mensagem é o destinatário⁹⁹. É ele quem o interpreta, e por isso é também ele que, perante os sinais que capta, lhes atribui uma intenção.

Como vimos, há um momento da palavra em voo, quando esta se encontra além e aquém de uma constituição subjectiva, em que ela já abandonou o emissor mas ainda não foi captada pelo destinatário. Para conhecê-la teríamos de a acolher na nossa subjectividade, de a transformar em mensagem, de lhe atribuir uma *forma*¹⁰⁰. Neste momento, uma mensagem - seja emitida como um texto ou um desenho - é uma *forma vazia*¹⁰¹, termo usado por Eco para abranger toda a *informação da mensagem*¹⁰², isto é, todos os sentidos possíveis em que a mensagem pode ser decifrada, antes de ser “reduzida”¹⁰³ pelas *marcas semânticas*¹⁰⁴ - selecções *denotativas*¹⁰⁵, *conotativas*¹⁰⁶, *contextuais*¹⁰⁷ e *circunstanciais*¹⁰⁸ -, ou *qualidades*¹⁰⁹, que o destinatário decifra ao ler o texto ou ao ver

o desenho. Trata-se aqui, naturalmente, de uma catacrese, uma vez que falar em *forma* implica desde logo referir-mo-nos à coisa *recebida* de significado¹¹⁰. Será, pois, muito improvável, como refere Eco, caracterizar completamente o *campo semântico global*¹¹¹ de uma mensagem, dado que a série de possibilidades da mesma é indeterminada¹¹².



18. *Modelo Comunicativo*,
Umberto Eco,
1976.

A *forma vazia* é o tropo que ilustra a condição em que se encontra a palavra em voo, o desenho, o texto, etc. antes de ser submetida à interpretação do destinatário. É a mesma condição em que se encontra qualquer objecto – inclusivamente o objecto arquitectónico – quando está *adormecido*: “até ao momento em que surge a possibilidade de uma sua representação”¹¹³. A forma vazia – estudada no âmbito do modelo comunicativo de Eco (fig. 18) – será a mensagem *em situação de ambiguidade*¹¹⁴, localizada antes da interpretação do destinatário.

Para explicar a situação de ambiguidade da *forma vazia*, sirvamo-nos da teoria da informação. Esta define que o modo mais simples de conhecimento parece ser aquele que se baseia na *oposição binária*¹¹⁵, simplificada pela máxima de Lord Henry Wotton: “definir é limitar”¹¹⁶. Ou ainda, como afirma Netto: “toda a informação recebida por um sujeito é por este entendida (e só entendida deste modo) num primeiro instante, em oposição com aquilo que essa informação exclui, num processo frequentemente inconsciente”¹¹⁷. Podemos assim considerar que a informação que não foi recebida pelo sujeito não passou por esse processo de exclusão e, pela mesma razão, mantém em aberto todos os sentidos em que pode ser definida, numa relação de *equiprobabilidade*¹¹⁸.

1.7 Comunicação, ruído e linguagem

O processo comunicativo deverá assentar num sistema de significações, num código que o emissor e o destinatário partilham, ou *a mensagem será entendida como ruído*¹¹⁹. Através da codificação da mensagem, o emissor sugere um *discurso*¹²⁰ que espera que o destinatário retome, uma vez que *partilha* com ele os mesmos códigos¹²¹. Para que o destinatário decifre a mensagem é necessário que ele o represente. Fá-lo a partir do seu *repertório*¹²² que, apesar de *cultural*¹²³ é, em rigor, exclusivo. Daí que Eco considere o campo semântico global de uma mensagem como *um sistema de probabilidades*¹²⁴. Preferimos, no entanto, falar de um *sistema de expectativas* formulado pelo emissor no qual se engloba o conjunto de reacções que este considera possíveis por parte do receptor, como refere Brunswik¹²⁵. O campo semântico global descrito por Eco é-nos útil, contudo, para chegar à noção de *pragmática*¹²⁶, através da qual se procura, com um intuito prático e mediante um contexto, definir graus de probabilidade para as possíveis leituras de uma mensagem.

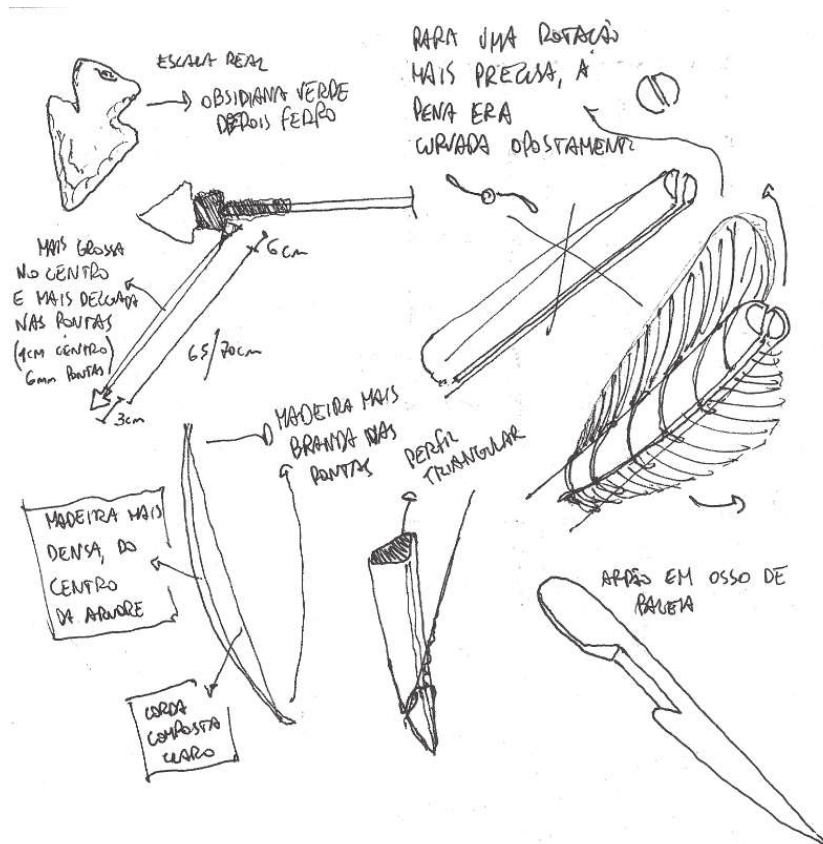
Falar em *expectativas* remete a questão para o locutor, que *espera* a compreensão daquele a que se destina a mensagem. O locutor sabe, contudo, que a apreensão dessa mensagem corresponde a um outro cuja interpretação ele não controla, que o *transcende*¹²⁷: alguém que constituirá o *objecto-mensagem* a partir da forma vazia, que fora codificada pelo emissor mas é *independente*¹²⁸ dele, colocada que está num estado de equiprobabilidade. Mesmo que o emissor partilhe com o destinatário um código, isto é, mesmo que haja um acordo entre ambos, esse acordo será definido através de uma língua¹²⁹ assente num código, por sua vez compreendido através de representações subjectivas. A própria *significação*, no sentido em que Eco descreve¹³⁰, poderá ser questionada, uma vez que a própria convenção é *constituída subjectivamente*¹³¹, e usada com uma *margem apreciável de personalismo*¹³².

O emissor esforça-se por desfazer a situação de ambiguidade informacional transferindo para um *texto*¹³³, por um lado, *o complexo de marcas com que construiu a imagem que pretende comunicar*¹³⁴ e, por outro, *adequando essa imagem às capacidades expressivas do instrumento*¹³⁵ que usa para comunicar. Pela comunicação *tenta chegar à natureza de um outro*¹³⁶, e *descobrir quem é, através dos outros*¹³⁷. Por isso, recorre a um *terreno comum entre ele e o outro* que constrói através da *linguagem*¹³⁸.

A linguagem será assim o *artifício*¹³⁹ que permite a um sujeito transformar as imagens do seu repertório¹⁴⁰, de modo a que consiga transmiti-las a outro. Baseia-se nas imagens desse repertório, mas não se limita a elas, como veremos. Quando o sujeito constrói a imagem “transfere para ela os traços pertinentes do conteúdo do fenómeno que lhe permitem o reconhecimento desse fenómeno como esse e não como outra coisa”¹⁴¹. São esses traços pertinentes – componentes

interligados da imagem - que o sujeito pretende transmitir quando comunica. Mas, como mencionámos, a construção das imagens depende das condições em que o sujeito capta as informações que provêm do exterior¹⁴², o que implica que os traços considerados pertinentes para a construção da imagem são, também, de natureza subjectiva¹⁴³.

Quando o sujeito pretende partilhar essa imagem com outro é obrigado a traduzi-la, a transformá-la de acordo com as regras da *língua*¹⁴⁴ que utiliza para comunicar, revestindo-a com os signos que julga partilhar com outros, por se *ficcionar* na sua pele¹⁴⁵. Recorrer à linguagem implica, por isso, *mascarar*¹⁴⁶ o pensamento, adaptar um conteúdo a uma expressão que o emissor *crê* ser ajustada ao destinatário com quem comunica, relativamente a um *repertório cultural comum estabelecido* (ainda que sempre observado subjectivamente). Implica recorrer a um código. No entanto, a separação entre conteúdo e expressão não nos parece tão clara como Eco nos faz parecer. Voltemos a Robinson.



19. Diário de viagem - Apontamentos Museu Salesiano, Desenhos do autor, 2011.

1.8 Ser cultural

Na proa do navio em que naufragara, Robinson está, por momentos, rodeado de objectos que lhe lembram *o mundo conhecido*: aquele que servira de fundo durante a sua existência em sociedade. Aquele mundo que possuía em comum com os seus compatriotas, com os pais que deixara em Iorque, e mesmo com os dezasseis tripulantes com quem convivera durante os doze dias anteriores ao naufrágio. Em suma, com aqueles que partilhavam o seu *mundo cultural*¹⁴⁷, que conhecera *a partir de outrem*¹⁴⁸ e que, contudo, lhe era tão *seu*. É neste aparente paradoxo, que conteúdo e expressão se parecem aproximar.

A linguagem e a natureza cultural do homem assentam, como referimos, na sua capacidade de *significar*, através da experiência, os estímulos que provêm do exterior - um *tipo*, ou imagem - os quais, guardados na memória, lhe permitem reconhecer espécimes - *formas*¹⁴⁹ - de acordo com esse tipo. Podemos então considerar que o olhar que lança sobre as coisas, depois de formado esse código, é diferente daquele que antecedeu a significação, porque é *projectivo*, porque procura encontrar nas coisas formas concordantes com esse código. Constatamos então que o hipercódigo - sistema interligado de códigos que, no seu todo, formam a realidade do sujeito - é o prisma com o qual ele *vê*, com o qual ele identifica as formas do mundo, através do qual se orienta no reconhecimento dos objectos.

Se retomarmos o exemplo de U. Eco, observamos que Robinson não é *o homem que usa a pedra pela primeira vez*¹⁵⁰, porque ele traz consigo, apesar do isolamento em que se encontra, um sistema de significações que o ajudam a compreender a realidade. Um sistema que lhe foi transmitido e que nasceu do contacto com os outros. Mesmo o contacto consigo mesmo, porque *indirecto*¹⁵¹, é mediado por uma *cultura*. Assim, se o sujeito existe porque constitui o objecto e se a constituição desse objecto parte da sua vocação cultural, o sujeito existe enquanto *ser cultural*¹⁵².

Uma vez que o seu sistema de significações nasce e se constrói através do contacto com os outros, e se a linguagem se ocupa da transmissão de traços pertinentes (organizados em imagens) formulados pelo emissor, concluímos que Robinson constrói a realidade a partir de códigos extraídos das imagens (através dos seus traços pertinentes) que formou culturalmente. O seu próprio *pensamento*¹⁵³ nasce já “enredado da sua relação com outrém”¹⁵⁴, que lhe foi transmitido pela linguagem. Compreendemos agora Whorf, quando renuncia à noção de linguagem apenas como instrumento de comunicação e a eleva a “elemento maior na formação do pensamento”¹⁵⁵.

1.9 Cantar o mundo

Se o olhar é projectivo, é porque ele é lançado a partir de uma cultura - de um vasto e intrincado complexo de significações (da qual uma parte é inconsciente¹⁵⁶) - e, mais concretamente, de uma língua que *limita*¹⁵⁷ (ou tenta, pelo menos) a construção de imagens. Compreendemos Gorjão Jorge, quando afirma que “vemos aquilo que (...) estamos preparados para ver”¹⁵⁸.

Ao signo que constrói, o homem atribui um nome (*idiar*¹⁵⁹), complexo articulado de sons e sílabas que faz corresponder à entidade que decifra, à forma que fixou do fluxo contínuo das coisas. E, quer defenda, ou não, uma *dynamis*¹⁶⁰ propriamente dita, subjacente ao nome, ao partilhá-lo (*demosai*¹⁶¹) com os demais, ao generalizá-lo, o homem preocupar-se-á com a capacidade desse nome em ilustrar a forma que este fixou¹⁶². Preocupação que é, aliás, a de Sócrates quando avalia a correção de um nome, levando-o a fundamentar uma origem para os nomes, sustentada pelas semelhanças entre a vocalização do nome que as nomeia e a entidade a que essa vocalização se refere¹⁶³.

Somos levados até à *consciência originária* e aos *núcleos de significação primária* de Merleau-Ponty¹⁶⁴, concordantes com a refutação da teoria convencionalista, defendida por Crátilo no diálogo com Hermógenes. Se consideramos a relação entre a cadeira e a palavra «cadeira» como *arbitrária*¹⁶⁵, em oposição à relação icónica, será porque nos esquecemos - diria provavelmente Crátilo - da semelhança primordial entre objecto e palavra, que deveríamos ser capazes de detectar quando percebemos a semelhança entre o objecto-cadeira e a imagem de uma cadeira. Porém, se a palavra é mais que um mero recipiente de significado e se tem, de facto, *um sentido*¹⁶⁶, tal não obriga à corroboração do pensamento naturalista. Se assim fosse, estaríamos em contradição com a noção da realidade enquanto entidade subjectiva, uma vez que pressupunha saber a verdadeira natureza da coisa que nomeamos. Ao contrário da teoria naturalista, Merleau-Ponty não sugere uma natureza comum entre a palavra e a coisa. Sugere, no entanto, que a palavra partilha da mesma *operação categorial*¹⁶⁷ que está na origem da *consciência* da coisa (de uma sua representação), e que o pensamento recorre às palavras para o reconhecimento de si próprio¹⁶⁸, não tendo em vista apenas a comunicação. Por fazer equivaler o acto de reconhecimento ao de nomeação, o autor sobrepõe o plano de conteúdo ao de expressão, que pareciam ter sido separados por Eco. É através da nomeação que o sujeito reconhece o objecto¹⁶⁹. O nome, como vimos, está associado a um *típo*, por sua vez ligado ao hipercódigo da cultura. Observamos então que cada nome não se limita a acrescentar outro modo de designar uma mesma coisa, mas que contém a representação de uma coisa, distinta daquelas que outros nomes designam. Cada língua constrói, portanto, uma realidade própria¹⁷⁰, constituída por traços pertinentes próprios. Em suma, uma maneira exclusiva de *cantar o mundo*¹⁷¹.



20. *One of three chairs*,
J. Kosuth,
1965.

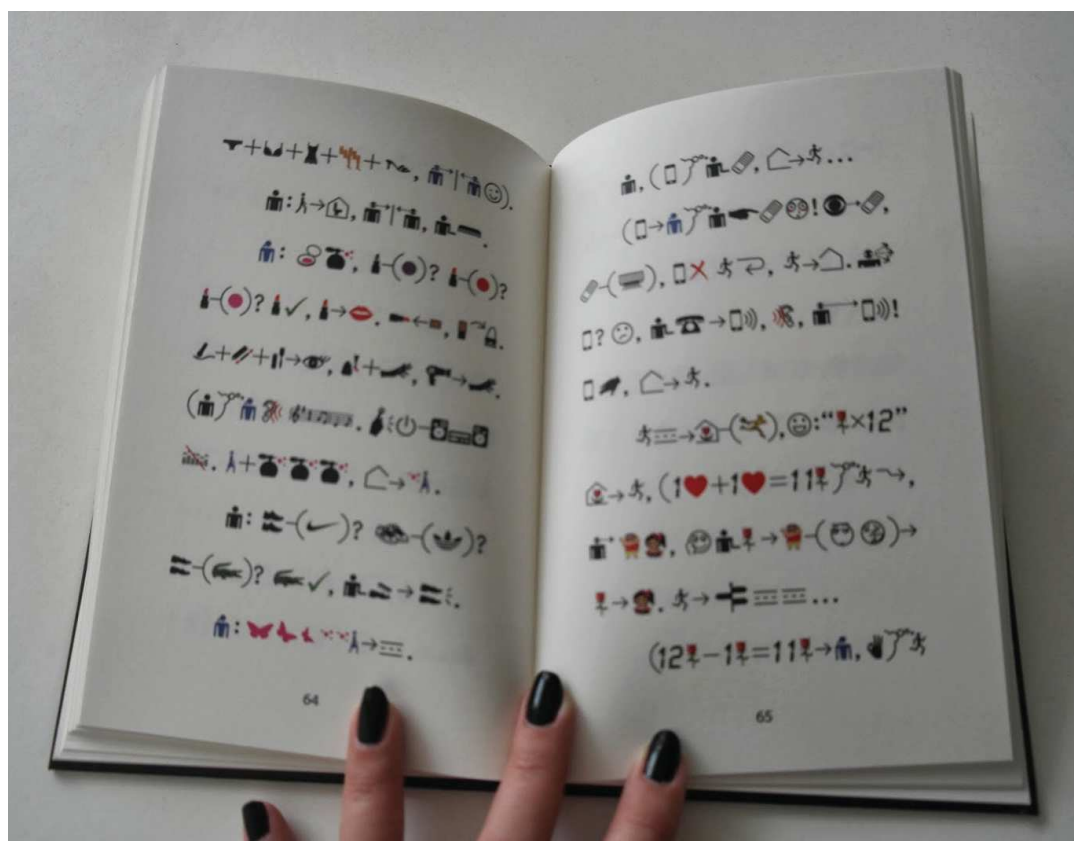
Apesar da adaptação do termo à linguagem falada, o nome¹⁷² será, primeiro, o resultado da “perseguição que a alma leva a cabo, procurando conhecer as coisas”¹⁷³. O resultado de uma investigação, como preferiria Hermógenes. Pode passar pela ligação de uma palavra à coisa, mas é, sobretudo, a marca deixada pelo *acto de conhecimento*¹⁷⁴, pela operação de *classificação*¹⁷⁵ que remete o objecto da procura para a língua que o permite descodificar.

1.10 Ícone, referente e tradição

Se afirmarmos reconhecer mais eficazmente¹⁷⁶ um objecto através de um desenho do que através de uma palavra, será porque reconhecemos¹⁷⁷ entre objecto e desenho aquilo que não reconhecemos entre palavra e objecto? Existem, talvez, signos com “uma relação mais directa com os estados do mundo”¹⁷⁸, pois uns serão *mais parecidos* com as coisas a que se referem. No entanto, uma vez que captamos um objecto sempre a partir da *subjectividade*¹⁷⁹, não podemos avaliar a relação de semelhança partindo do referente, pelo menos não no sentido que lhe dão Ogden e Richards.

A semelhança icónica fundamentar-se-á, por um lado, pela partilha de propriedades entre os dois objectos (o desenho e o objecto desenhado) ou, por outro, pela existência de *propriedades primárias* nos objectos, incontornáveis para aquele que se proponha representá-los¹⁸⁰. Porém, se não existe um referente mas somente uma representação *subjectiva*, o desenho que o sujeito produz perante um objecto deriva desde logo da imagem que este mostra. É em imagem e, por assim dizer, *no sujeito*, que existirá uma partilha de propriedades entre objecto e desenho, mas não *em absoluto*¹⁸¹. Se se elegem propriedades essenciais do objecto (que o desenho procurará reproduzir), estas resultam de um processo de selecção, dependentes de um código que define os *critérios de semelhança*¹⁸² entre uma representação e outra. O critério que prefere um desenho a uma palavra, quanto à sua eficácia de representação, será o *visual*¹⁸³.

Comparando dois desenhos de um mesmo objecto, não poderíamos também considerar um mais *realista* do que outro, um mais eficaz em mostrar o que o objecto *realmente* é? Quanto a esta questão, consideremos a constatação de Goodman, quando afirma que “um quadro de Constable do castelo de Marlborough é mais parecido com qualquer outro quadro do que com o castelo, e no entanto representa o castelo e não outro quadro”¹⁸⁴. Goodman define o *realismo*, não como a relação entre uma representação de um objecto e um *modo correcto e absoluto de ver* o mesmo objecto, mas como a relação entre a representação e um *modo tradicional* de ver o objecto¹⁸⁵. Tradicional porque fruto de uma convenção estabelecida por uma determinada



21. *Une histoire sans mots*,
Xu Bing,
1988.

sociedade humana numa determinada época¹⁸⁶, por uma *cultura*.

O factor determinante para a *iconicidade* de uma representação (de um desenho ou de uma réplica) segundo Keller¹⁸⁷, será a sua capacidade em estimular no *outro* que a *vê* uma associação com aquilo-que-a-coisa-representada-é *para ele* e que este guarda na memória. Porque aquilo-que-a-coisa-é para o outro é-lhe desconhecido; ao desenhador cabe recorrer à convenção - ao que culturalmente se definiu como sendo *essa coisa*. Contudo, e porque falamos *de outrem*, estamos condicionados pela partilha de noções comuns entre emissor e receptor. Caso não partilhe de um mesmo sistema de significações, o desenho parecerá a quem o vê um conjunto informe de traços e manchas¹⁸⁸.

Para conseguir ver o castelo de Marlborough no quadro de Constable, o sujeito deverá entrar em consonância com a lógica de codificação da realidade que lhe subjaz, que lhe permite *confundir*¹⁸⁹ o castelo com o quadro que o representa. É necessário, por isso, que esteja em condição de se sujeitar ao *encantamento*¹⁹⁰ do seu discurso, para usar o termo de Merleau-Ponty. Este é particularmente ilustrativo, pois sugere um *feitiço*¹⁹¹, uma *ilusão consentida*¹⁹² por parte do sujeito que aceita, segundo os códigos instituídos culturalmente, que uma representação substitua o objecto representado.

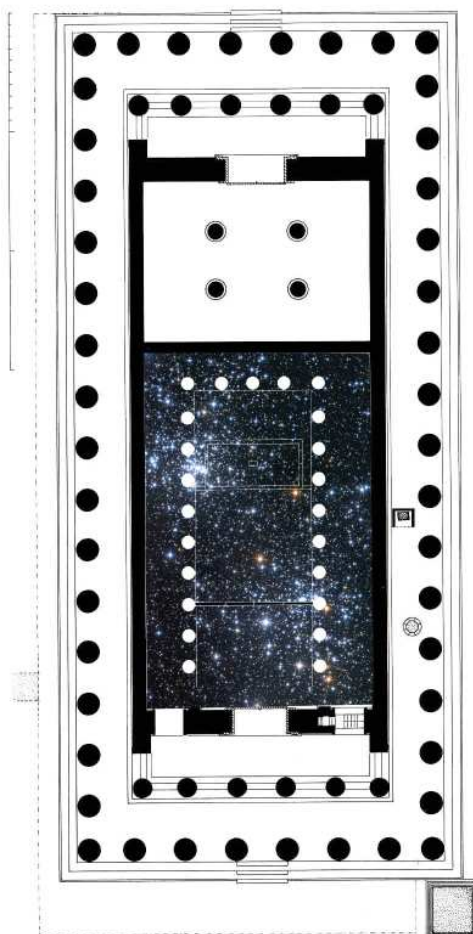
1.11 Não-arquitectura

No subcapítulo anterior concluímos que o objecto arquitectónico não existe *em-si* mesmo, por estar dependente de alguém que o represente, *que lhe determine as condições de existência*¹⁹³. O estado de total ambiguidade, que Eco designa por *forma vazia*, e se caracteriza pela máxima indefinição de um objecto (de uma mensagem neste caso), parece corresponder ao estado de *dormência* que precede toda a constituição subjectiva. Partilham deste estado todos os objectos¹⁹⁴ que *aguardam* por uma representação, seja uma árvore, um desenho ou um edifício.

Concluímos também que, sendo o objecto arquitectónico um tipo particular *de objecto*¹⁹⁵, ele está dependente de uma representação subjectiva, de um *ver* que o convoque a *existir*¹⁹⁶. O que será propriamente *arquitectónico* derivará da sua existência enquanto representação. Neste sentido, e após rever a noção de *forma vazia* de Eco, não podemos ainda definir o que será o objecto arquitectónico mas podemos, para já, sugerir aquilo que *não será*. Para tal retomamos o exemplo de Bruno Zevi, que excluiu o templo grego da disciplina da Arquitectura. Para Zevi, o Partenon não seria um exemplo de *arquitectura*, pela *ignorância do espaço interior*¹⁹⁷, seria, isso sim, o exemplo de uma grande escultura.

Não pretendemos, por enquanto, questionar a definição estabelecida pelo autor italiano, mas

sim abordar o mesmo exemplo segundo a perspectiva da *forma vazia* de Umberto Eco. Algumas páginas adiante, Zevi fala-nos sobre a concepção da *cella* enquanto espaço, não só fechado mas sim interdito. O templo grego seria a “morada impenetrável dos deuses”, cuja entrada estaria reservada para alguns privilegiados. Ora, é na interdição do corpo central aos fiéis que parece residir o factor que o impede de ser objecto de uma *busca arquitectónica*. Porque para aquele a quem estava interdita a entrada na *cella*, estava interdita a *experiência perceptiva*¹⁹⁸ pela qual esta adquiriria um *sentido* para ele.



Observando o templo do exterior, resta ao sujeito imaginar o seu interior. A ele fora interdita a possibilidade de o representar, de o imbuir com a sua humanidade. Por seu lado, à *cella* fora interdita a *glória da escala humana*, restando apenas lugar para a divindade¹⁹⁹. Só *mostrando-se*²⁰⁰ pode o objecto-*cella* existir enquanto representação. Só deste modo pode ser constituído como *fenómeno*. Assim sendo, e restringindo-nos ao caso da *cella* do templo grego, podemos concordar com Zevi, quando declara um caso de *não-arquitectura*, na medida em que se trata também de um caso de *não-objecto*. Independente do sentido que Ictinos e Calícrates tenham inscrito nas suas paredes, através das suas medidas e proporções, a *cella* permanecerá num estado de total ambiguidade, até à chegada de um sujeito que identifique esse sentido. E identificará o sujeito *o mesmo sentido* que os arquitectos gregos lhe atribuíram?

Podemos abordar a questão de um ponto de vista semiótico, considerando o sujeito no interior da *cella* do Partenon como o *destinatário* de um longo processo comunicativo iniciado pela construção do templo. Simplificaríamos, considerando os arquitectos gregos emissores de um conjunto de significados, traduzidos *em medidas e proporções adequadas*²⁰¹. Para falar de processo comunicativo, teríamos que confirmar a existência de um *código*, que determinaria as medidas e proporções como significantes, e que permitiria àquele que agora visita a *cella* decifrar o conjunto de significados. Porém, deslocado do contexto do séc. 5 a.C. e subtraído da mesma circunstância cultural, o sujeito não descodificará a realidade do mesmo modo. Cabe-lhe informar-se sobre o que vê, tentar apreender um *modo de ver* que não é o seu e, por fim, *ficcionar-se*²⁰² no papel daqueles que viram o mundo desse modo. Contudo, como acabámos de mencionar, tratar-se-á sempre de uma ficção, sendo que cada um constrói para si uma *representação daquele modo de ver*.

1.12 Vislumbre pré-objectivo

Parece-nos difícil entender a diferença que George Kubler estabelece entre os *auto-sinais*, “declarações existenciais mudas dos objectos”²⁰³, e os *sinais aderentes*, aqueles que “compõem uma mensagem intrincada ao nível da ordem simbólica”²⁰⁴ condicionados por uma convenção. Importa, contudo, mencionar o exemplo que este autor usa para explicar os auto-sinais. Ele afirma que “o martelo [que vê] na bancada assinala que o seu cabo é o sítio onde devemos pegar e que a cabeça é uma extensão do punho do batente”²⁰⁵. Não se refere às propriedades intrínsecas dos objectos mas a uma compreensão *anterior* à da *cultura ou linguagem*²⁰⁶, fazendo apelo à acção corporal (ao agarrar) e, mais precisamente, ao modo de compreensão não objectivo mas fenomenal.

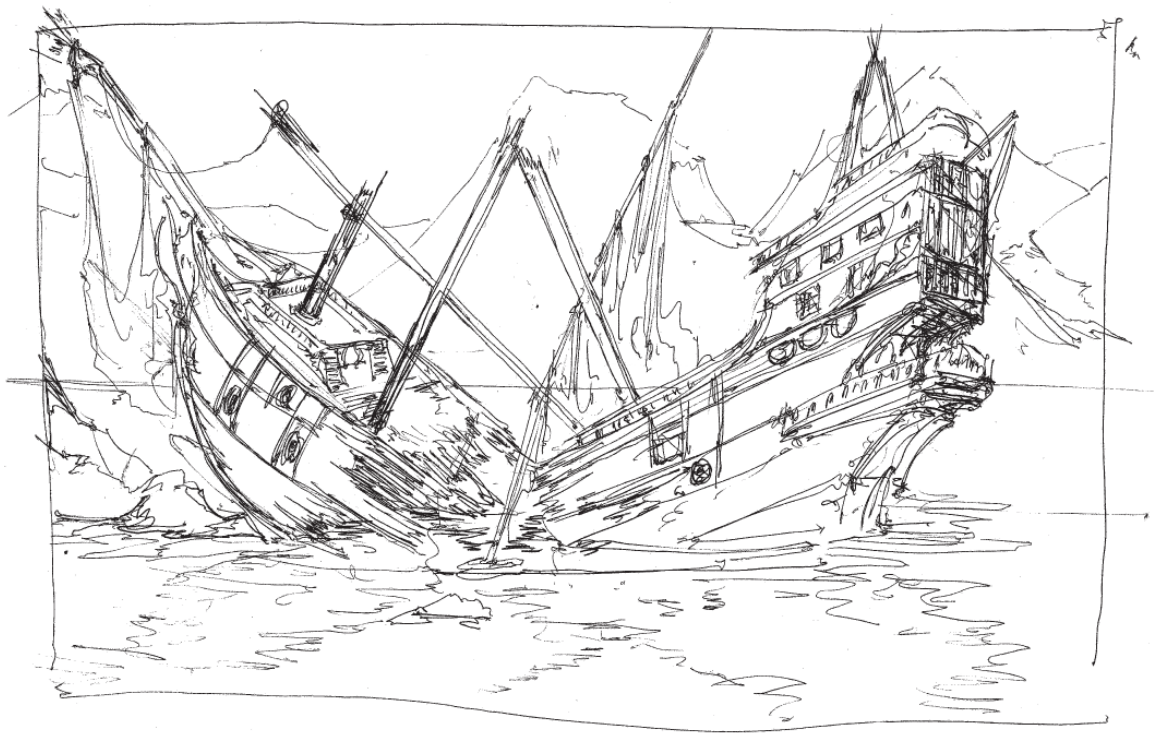
Podemos assim entrever uma realidade *pré-objectiva*²⁰⁷, “mais profunda que qualquer percepção

explícita ou qualquer juízo”²⁰⁸. Desenvolveremos esta noção mais adiante, no encalce de uma *intersubjectividade que precede a reflexão do sujeito*²⁰⁹ da qual este não consegue escapar, e de uma *vida antepredicativa da consciência onde repousa a linguagem*²¹⁰. Por enquanto, ainda restringidos a um mundo puramente representacional, referimo-nos à linguagem como *ilusão*²¹¹ que nos faz crer que partilhamos um mundo.



23. *Centro Cultural Gabriela Mistral - Pormenor da porta do auditório,*
Fotografia do autor,
2011.

II. O baú: convenção e não



24. O barco II, Desenho do autor, 2017.

“E foi depois de muito procurar que encontrei o baú do carpinteiro, que foi, deveras, um prêmio muito útil para mim, e muito mais valioso do que um navio cheio de ouro teria sido naquela altura.”¹

Refeito do desespero inicial causado pelo inesperado regresso ao seu navio, Robinson improvisa uma jangada para poder transportar os utensílios e provisões que considera necessários para sobreviver. Já com as ferramentas do baú de carpinteiro corta mais peças de madeira para fortalecer a sua jangada e prepara a sua sobrevivência na ilha.

Traduzir-se

“Uma parte de mim
é todo mundo;
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.

Uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.

Uma parte de mim
pesa, pondera;
outra parte
delira.

Uma parte de mim
almoça e janta;
outra parte
se espanta.

Uma parte de mim
é permanente;
outra parte
se sabe de repente.

Uma parte de mim
é só vertigem;
outra parte,
linguagem.

Traduzir-se uma parte
na outra parte
— que é uma questão
de vida ou morte —
será arte?”²

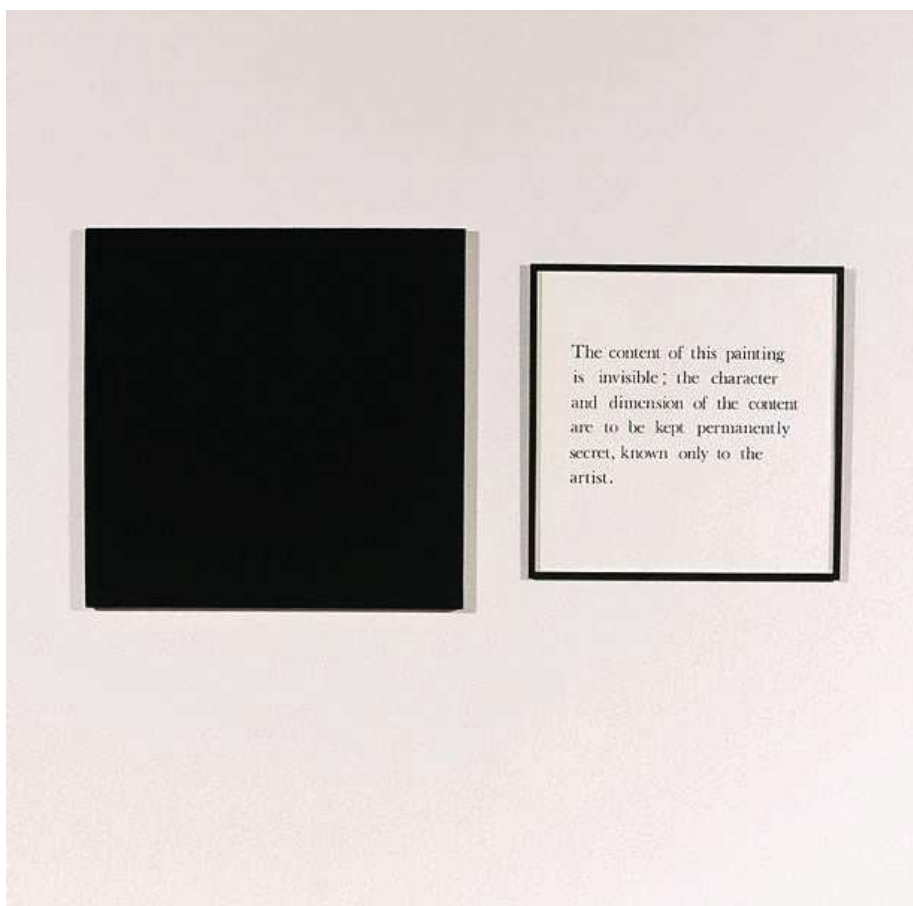
Ferreira Gullar, *Na Vertigem do Dia*. 1980.

2.1 (In)convenção e arte

Depois de analisar o modo convencional de ver as coisas, que segundo Goodman qualifica o grau de realismo de uma mensagem, debruçamo-nos agora sobre a possível existência de um modo *não-convencional* de ver as coisas. Se o signo não é uma entidade fixa³, podemos induzir que as convenções culturais são também entidades em constante transformação, impulsionadas por novas associações entre conteúdos e expressões.

A evolução da convenção parece ocorrer através de *perturbações*⁴ no modo convencional de ver as coisas, introduzidas por sucessivas “criações e invenções dos processos de fundação sógnica”⁵. Parece ser esse um dos papéis da arte, ao ocupar-se dessas criações, autorizada que está a representar o mundo “ao sabor das (...) intuições, subvertendo a própria lógica do bom senso”⁶. Barilli posiciona a arte na charneira entre o estrato ideal e o estrato material da cultura, afirmando que esta procura “unir, [e] respeitar profundamente o carácter orgânico, totalizante que pertence geralmente à intervenção do homem”⁷, isto é, face ao *reducionismo* que ao longo da história procurou impor a lógica de uma disciplina ou grupo de disciplinas às demais, e ao *sectorialismo*⁸ que propende para a divisão do conhecimento em compartimentos estanques⁸.

Sem pretender descurar outras definições de arte, salientamos a definição de Barilli, que consideramos de especial importância, porque aponta três aspectos relativos ao papel que a arte desempenha na sociedade e na cultura, muito relevantes para a nossa investigação. Começámos por salientar o carácter *totalizante* da arte, resultante da capacidade que as obras têm de integrar distintos saberes e conhecimentos, de ser influenciada por eles e de os articular livremente⁹. Em segundo lugar, assinalámos o seu carácter *presentativo*¹⁰ (por comparação com o carácter *discursivo* da ciência), ao imbuir de significado os objectos que produz. Poderíamos contrapor que o acto de *significar*, caracterizado pela relação entre o plano de conteúdo e o plano de expressão, entre forma e meios técnicos, não é exclusivo da arte mas sim próprio a qualquer acto *cultural*. Porém, na arte, o próprio pensamento processa-se *por intermédio dos objectos*¹¹, e estes acompanham com tal proximidade o nascimento e vida das ideias que estas parecem nascer e viver com eles¹². Dada a compaginação que a obra de arte cria entre suporte e forma, podemos considerar que a matéria depois de *enformada* já não é aquela se encontra no seu estado natural¹³. Sofreu uma *metamorfose*¹⁴ nas mãos do artista que a concebe como elo material de uma evocação única, uma *abertura para um mundo*¹⁵ com significados próprios, sem contudo deixar de contar com as propriedades do material que os suportam e do contexto espacial em que se inserem. Assumimos por isso que a obra de arte *remete para si mesma*¹⁶, propondo uma realidade exclusiva - um “novo olhar sobre aquilo que pode ser observado”¹⁷ - que subverte os códigos culturais e que remodela as significações instituídas pela convenção.



25. *Secret Painting*,
Mel Ramsden,
1968.

2.2 A procura do novo

O terceiro aspecto sobre o papel da arte na sociedade e na cultura é qualificado por Barilli como a *procura pelo novo* (parte integrante de qualquer actividade dita cultural¹⁸) e que na arte se constitui como uma “tarefa em si mesma”¹⁹. Onde terminará esta procura? Será na perfeição, que Dalí não temia por ser intangível? Ou na reconquista do *silêncio original*, da *significação última*²⁰, como afirma Gorjão Jorge?

Talvez a procura pelo novo seja motivada por um desejo irrepreensível de encontrar a verdade das coisas, verdade que Hermógenes, no diálogo platónico²¹, julgava ser apreendida pelo nome original. Talvez esse desejo seja de tal modo irrepreensível que *autorize*²² o artista a reformular a linguagem e a “romper a sua normatividade”²³ para criar novos signos e relações entre eles. Mas autorizado por quem? Curiosamente, pela mesma sociedade humana cujas convenções a arte procura reformular²⁴. Porque se na noção de cultura estiverem incluídos os próprios mecanismos para a sua transformação (na qual a arte se pode inserir), como afirma Barilli, será nessa qualidade - de meio de transformação - que a arte se relacionará com a cultura. Por um lado, o próprio artista não é um *agente livre*²⁵, isolado do seu ambiente e circunstância histórica²⁶, mas sim um *ser cultural* com um modo também cultural de ver as coisas²⁷. Por outro, as próprias transformações que a arte provoca estão dependentes de um *público*²⁸, do qual depende a aceitação ou rejeição das imagens e mensagens veiculadas, que antecipam ou atrasam a sua eventual *convencionalização*, factor que nos parece reaproximar do problema concernente ao da transmissão de uma mensagem.

A condição (particular, diríamos) da arte concede-lhe liberdade para suspender e distorcer as condicionantes impostas pelos convencionalismos da linguagem²⁹. A própria *experiência* (*acto de conhecimento*)³⁰ levada a cabo pelo artista por meio da sua obra não será a mesma que a experiência *comum*³¹ ou *científica*³². Mesmo a *desambiguação*³³, que visa uma transmissão eficaz, pode ser contrariada pela obra de arte, dado o seu carácter *globalizante e totalizante*³⁴, que lhe permite manter um estado de ambiguidade e uma multiplicidade de leituras.

No entanto, se considerarmos que a arte “deve ser capaz de despertar sentimentos ocultos no espectador, tornando-o consciente, através da sua leitura do segredo do artista, de um segredo similar no seu próprio íntimo”³⁵, o que parece qualificá-la como “a fonte, visível e potável, através da qual os homens partilham os profundos mananciais subterrâneos da sua experiência”³⁶, talvez possamos ponderar uma partilha entre artista e espectador *por meio da obra de arte*³⁷. Para tal, partiríamos do princípio de que essa partilha se baseia nas significações evocadas pela obra de arte através da experiência que ela mesma desencadeia, *visíveis* tanto pelo artista como pelo espectador. Se consideramos uma significação comum entre sujeitos, seremos

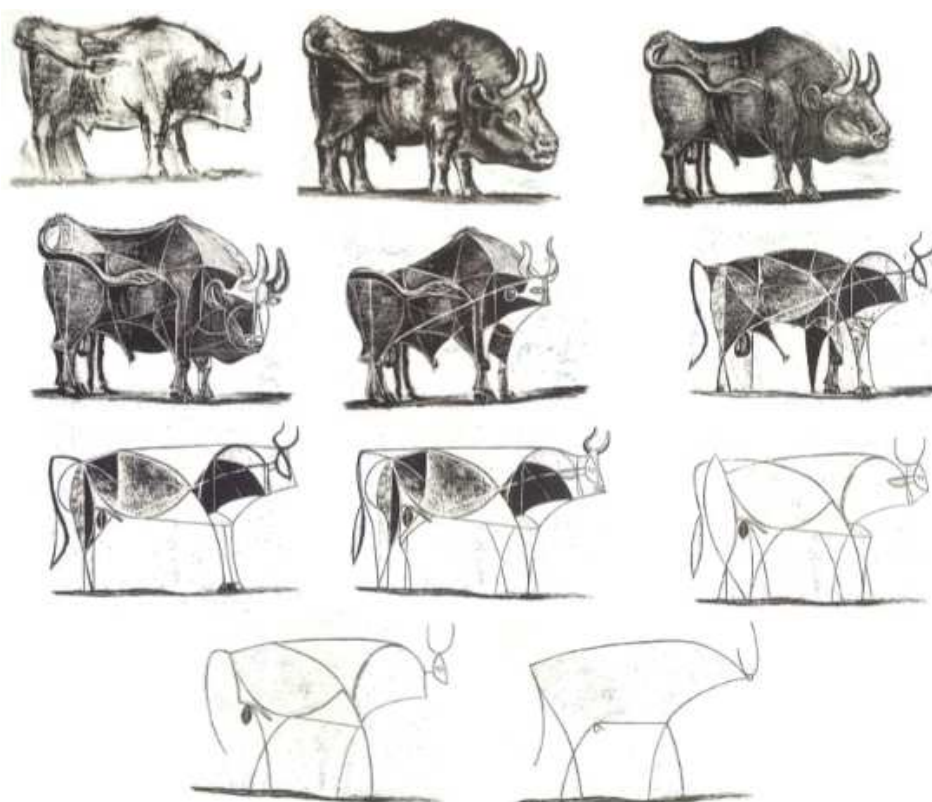
obrigados, simultaneamente, a reconsiderar as problemáticas de um *fundo cultural comum*, da *forma vazia* (que vimos acima³⁸), do hiato existente na transmissão de uma mensagem³⁹ e da *coexistência ficcionada* que a linguagem permite⁴⁰. Em suma, seremos obrigados a reconsiderar a problemática levantada por *um outro*, a quem se pretende veicular uma mensagem.

Para captar o significado veiculado pela obra de arte, o sujeito (artista ou espectador) reveste-a de caracteres seus, já que ela apenas existe para ele enquanto representação. O próprio *estatuto de obra de arte*⁴¹ é atribuído subjectivamente, uma vez que o seu reconhecimento depende sempre de uma *audiência*⁴² (desde logo, o próprio autor) que lhe confere significado. O artista que se pretenda *relacionar* com uma audiência, ou que pretenda *agir sobre o estado de consciência dos seus interlocutores*⁴³, deverá ter em conta um repertório cultural, um conjunto comum de noções, de modo a favorecer o reconhecimento dessa audiência. Ou não será assim? Considerar que sim implicaria, em certa medida, limitar o estado de ambiguidade que identificámos na obra de arte, uma vez que a vincularíamos à mesma eficácia pretendida no processo comunicativo. Contudo, se o próprio artista é também um *ser cultural*, podemos afirmar que o próprio artista se serve dos conteúdos culturais - distorcendo-os e articulando-os de modo livre - para, partindo do *modo convencional* de ver as coisas, o poder perturbar. Pela partilha de um fundo cultural e convencional, regista-se uma espécie de acordo entre artista e espectador, que a obra de arte ratifica. Nesse acordo, o espectador consente com a *ilusão representacional*⁴⁴, por suspender o real convencional e *embarcar* num *outro mundo*, no mundo que a obra de arte inaugura, e que o artista revela através do seu registo sensível – do seu *elemento coisa*⁴⁵ – partindo de um modo convencional de ver as coisas (os conteúdos culturais que pretende transformar) sob a forma de uma *alegoria*⁴⁶.

2.3 O penhasco da convenção

A marca sensível e a convenção constituem-se respetivamente como ponto de partida e bússola que o artista e o espectador recorrem para aceder ao mundo *aberto* pela obra de arte. Por esse motivo identificamos novamente o carácter ambíguo da arte: por um lado, suportada pela base material onde reside, adormecida, a forma e, por outro, assente no repertório cultural que é *perturbado*.

É particularmente sugestiva a metáfora biológica usada por Kubler, que sequencia os objectos humanos através da detecção de *genes mutantes*⁴⁷ neles contidos, responsáveis pelas alterações no padrão de *objectos vulgares* de uma mesma espécie⁴⁸. Embora esta visão pareça conduzir para uma noção de arte enquanto processo de amalgamento de *fracções originais* e *fracções-padrão*⁴⁹, comprometedora da noção de obra de arte enquanto unidade, ela é relevante pelo modo como



26. *La destrucción del toro*,
Pablo Picasso,
1945.

avalia as sucessivas mudanças na história dos objectos, das culturas e das línguas humanas. Segundo o autor, a análise da história dos objectos consiste no estudo da evolução das diferentes classes formais, cada uma composta pelo seu modelo original e réplicas subsequentes⁵⁰. Assim, será através da normalização das sucessivas alterações introduzidas por cada réplica no modelo original, sob a forma de genes mutantes (os quais podem consistir em pequenas variações onde se insere o *stilus*⁵¹ do artista), que se chega à criação de *novos* objectos originais⁵². A noção de genes mutantes é também significativa pela sua implícita oposição aos *genes-padrão*, ou seja, aos elementos comuns a outros objectos de uma mesma classe formal.

A metáfora de Kubler valoriza uma visão evolutiva da história dos objectos humanos, considerada numa sequência contínua, e que reconhece a raridade dos momentos em que se registou o aparecimento de objectos originais isolados do seu contexto. Através desta visão, compreendemos melhor a importância da mudança introduzida pelos ditos objectos vulgares e pela repetição, à velocidade do hábito e de acordo com a sensibilidade e consciência humanas num determinado ambiente histórico. Kubler lembra também que um desajuste total entre a obra de arte e o modo convencional de ver as coisas levará a que esta não seja compreendida mas antes percebida como “ruído”⁵³, mesmo que venha a ser valorizada várias gerações após a sua produção. É a geração viva⁵⁴ que sustenta o *hipercódigo cultural*. A convenção não deverá ser definida como uma questão de *gosto* ou uma maneira própria de ver as coisas mas enquanto *visão que vê coisas próprias*⁵⁵. A invenção artística, defende Kubler, poderá aproximar-se dessa visão ou, por outro lado, ser *radical* e construir um *sistema de postulados*, através do qual o artista, *tornado investigador, se lança na descoberta de um universo que só esses postulados podem desvendar*⁵⁶. Mas, mesmo no caso da invenção radical (e correndo o risco de sermos redundantes), é em relação à convenção que a invenção é considerada, e é a partir dela que a invenção se afasta.

Kubler posiciona o *artista/investigador* no “penhasco da convenção”, de onde mira o território, para lá desse penhasco, procurando o desconhecido mas com os pés assentes no terreno que partilha com *os outros*. Partindo deste penhasco metafórico, imaginamos o *artista/investigador* como que movido por uma força centrífuga que o motiva a transpor esse penhasco segundo um percurso que parte do coração da convenção para investigar novos territórios. Ao invés, podemos também imaginar uma força centrípeta, que se dirige ao centro da convenção na busca da invenção eficaz. Ambas partilham o mesmo centro⁵⁷.

O *artista/investigador*, ao longo do seu percurso (por vezes sinuoso), marca o seu trajecto através das obras que deixa pelo caminho. Estas funcionarão como meio de orientação para todos aqueles que queiram seguir no seu encalço, permitindo-lhes regressar ao coração da convenção sem que se percam, até decidirem prosseguir outro caminho. Pode acontecer também que as

obras - marcas que o *artista/investigador* deixa pelo caminho - se possam encontrar demasiado afastadas dos territórios conhecidos, não sendo visíveis a partir do penhasco da convenção.

Kubler afirma que as renovações introduzidas no *repertório cultural* e na convenção não partilham geralmente da mesma fervura que as renovações introduzidas na arte⁵⁸. O repertório cultural e a convenção parecem ter uma velocidade de mudança compassada pelos processos de familiarização e adaptação da sociedade a novas realidades⁵⁹, vinculados que estão aos *gostos, convenções, hábitos e tradições*⁶⁰ praticados por uma sociedade. Talvez seja por esse motivo que Norberg-Schulz conclui que a ligação a formas já conhecidas é a principal condição para a aceitação de novos estilos⁶¹.

2.4 Imaginário, ideologia e verdade

Quando separamos a *convenção* das *perturbações* que a transformam, e quando delineamos (ainda que metaforicamente) uma barreira entre os *territórios conhecidos da convenção* e os *territórios desconhecidos* que o *artista/investigador* se propõe desvendar, tentamos ilustrar uma correlação entre a arte e a sociedade. Não pretendemos transmitir uma visão binária do mundo, dividida entre aquilo que classificaríamos como *real* ou *verdadeiro*⁶² e aquilo que classificaríamos como *alucinações, fantasias* ou *irrealismos*. Uma visão desse tipo, que Netto vê infiltrar-se com frequência no campo da teoria da arte e da arquitectura, opõe o *imaginário* e a *ideologia* à verdade “natural” e unívoca revelada pelo conhecimento científico⁶³.

Netto contraria essa visão ao aproximar as noções de *imaginário*⁶⁴ e de *ideologia*⁶⁵, posicionando o conhecimento científico entre os vários instrumentos do pensamento ideológico. Mesmo o conhecimento *científico*, acrescenta, compreende *o posicionamento da consciência do investigador e o seu objecto*⁶⁶, como comprova a coexistência da teoria da mecânica celeste de Newton e da teoria da relatividade geral, ou as mais recentes descobertas no campo da física quântica⁶⁷. Nesse sentido, o próprio conhecimento científico pode ser considerado como uma espécie de conhecimento ideológico⁶⁸, sendo que a principal diferença entre os dois residirá na contemplação de uma multiplicidade de factores. Enquanto o conhecimento científico funciona como “um corpo de noções rigidamente organizadas em torno de um único ponto de vista”⁶⁹ (o científico), a ideologia e o imaginário compõem uma apreensão da realidade interligando diferentes factores (científicos, religiosos, políticos, estéticos, etc.), sendo que a ideologia, ao contrário do imaginário⁷⁰, trata de conferir uma organização a essa apreensão. Porém, quanto à sua relação com a *verdade*, tanto a visão ideológica como a científica se assemelham enquanto representações da realidade.

Para falar de verdade será necessária uma testemunha que diga o que a verdade é⁷¹. Enquanto



27. *Ornitography no. 38*,
Xavi Bou,
n/d.

sujeito, *aquele que diz o que é* interpreta o “caos de puros acontecimentos”⁷² e ordena-o, numa história onde “os factos particulares perdem a sua contingência e adquirem um significado humanamente compreensível”⁷³. Atribui-se deste modo um ponto de vista à narração que retira à verdade o seu carácter intrinsecamente objectivo e transcendente a qualquer racionalização ou manipulação discursiva⁷⁴. Por isso, considerada de um ponto de vista político, a verdade ganha um carácter *despótico*⁷⁵: se para o governo assente no acordo e no consentimento ganha um estatuto precário, para o governo tirânico representa uma força irredutível e relutante da coerção⁷⁶. A verdade “exige peremptoriamente o reconhecimento e recusa a discussão enquanto que a discussão constitui a própria essência da vida política”⁷⁷.

Hannah Arendt distingue as *verdades racionais*, ligadas às investigações matemáticas, científicas e filosóficas, das *verdades de facto*, que dizem respeito aos acontecimentos e que se baseiam na implicação de várias pessoas para a sua asserção⁷⁸. Se, por um lado, contamos com a imparcialidade e idoneidade das verdades racionais, por outro, observamos que as verdades deste tipo *não são reveladas ou dadas ao espírito humano mas sim produzidas por ele*⁷⁹. Como sugere Gonçalo M. Tavares, resultam da metodologia epistemológica concebida dentro de cada área de investigação para assertar o verdadeiro⁸⁰. Já as evidências factuais, nas palavras de Arendt, são estabelecidas “graças ao testemunho de testemunhas oculares – sujeitas a caução como se sabe – e graças a arquivos, documentos e monumentos – de cuja falsidade pode sempre suspeitar-se.”⁸¹ Os factos, continua a autora, são a matéria das *opiniões*⁸², sujeitos a vários pontos de vista, interesses e paixões que fazem delas, naturalmente, contestáveis. Por isso, cabe a cada geração⁸³ validar ou rejeitar tanto as verdades racionais como as verdades de facto e, apesar dos perigos salientados por Arendt nesta conclusão, escrever a sua própria história⁸⁴.

Os Homens, *gregários por natureza*⁸⁵ e coexistentes numa sociedade, estabelecem as categorias e os tipos com que *dissecam*⁸⁶ o mundo que, por sua vez, definem o que o mundo passa a ser para essa sociedade. Essas categorias e esses tipos não existem, por assim dizer, *no mundo*⁸⁷. Nasce de um acordo⁸⁸ dentro de um determinado grupo humano, e como resultado da conjugação de diferentes pontos de vista, da discussão⁸⁹ e confronto de opiniões. No seio do grupo, determinada proposição passa por uma *prova*⁹⁰, a qual é *examinada*⁹¹ à luz do *repertório do possível* de cada um dos sujeitos envolvidos. A partir desse acordo, essa proposição passa a existir enquanto *unidade cultural transsubjectiva*, enquanto *tipo* convencionalmente atribuído a um conjunto de *estímulos sensoriais imprecisos*⁹². Como signo, portanto, que complementarmente o modo de organização global com que a comunidade estrutura o seu ambiente⁹³. Modo que nasce e se desenvolve destacado da *verdadeira* natureza das coisas – esta intangível, como vimos - mas ainda assim fundamental para o desenvolvimento humano⁹⁴.

Que importância devemos então conferir à convenção, e que legitimidade lhe devemos atribuir como referência para todos aqueles que decidam aventurar-se para lá do *penhasco da convenção*? A importância da *representação transsubjectiva*⁹⁵, diríamos, como *modo de ver que contém os fundamentos de todas as imagens que um grupo humano faz do mundo*⁹⁶, e que institui os traços fundamentais com que esse grupo humano estrutura a realidade⁹⁷.

Um ambiente estruturado, diz Norberg-Schulz, “depende da nossa capacidade para o reconhecer, isto é, da existência de lugares relativamente invariantes”⁹⁸. Esta afirmação parece enquadrar-se com a moderada velocidade de transformação do repertório cultural e da convenção, em sintonia com o que mencionámos: se reconhecemos o ambiente será porque lhe reconhecemos uma estrutura, uma *lógica*⁹⁹. Isto é, reconheceremos um ambiente enquanto este se enquadrar, para nós, numa estrutura. A partir deste ponto de vista, que Norberg-Schulz defende, entendemos que “um mundo constantemente cambiante não permitiria o estabelecimento de esquemas e, consequentemente, tornaria impossível o desenvolvimento humano”¹⁰⁰.

Se aceitarmos, por um lado, que o acordo entre sujeitos em relação a determinada proposição depende do confronto dessa proposição com o *repertório do possível* de cada um deles, concluímos que a aceitação de novos conhecimentos, ou a criação de novos acordos, depende de um *estado existente de conhecimentos*¹⁰¹. Por outro lado, se os limites de uma convenção – *os limites do conhecido* – se encontram em permanente transformação, também *os limites do desconhecido* se actualizam constantemente. Por outras palavras, se entendermos a invenção como uma nova posição face às posições anteriores, entendemos que será mediante a consideração dessas posições anteriores que contemplamos a nova posição marcada pela invenção, o que parece integrar as posições anteriores *como parte dessa mesma invenção*¹⁰². O *reconhecimento de novas posições* é, segundo Kubler, a primeira fase da sua integração numa cultura, sendo a segunda a *fusão da invenção com o corpo de conhecimentos existente*¹⁰³. Porém, se essa invenção exceder, como pondera Kubler, *a penumbra entre o momento presente e futuro*¹⁰⁴ – pelo seu desajuste em relação ao modo de organização e classificação global com que determinada comunidade estrutura o seu ambiente – esta não passará, para essa comunidade, de “um brinquedo curioso ou então desaparecerá na fantasia”¹⁰⁵.

Reconhecemos, por isso, um risco inerente a qualquer invenção. Face à convenção e aos esquemas culturais, percebemos como uma invenção nem sempre é partilhada por uma sociedade numa determinada época¹⁰⁶. Este é um risco que nos parece mais evidente quando a invenção é operada sobre *utensílios* ou *instrumentos*¹⁰⁷, que são objectos adscritos a um uso, a uma função. Não será assim?



28. *Sapatos*,
Vincent van Gogh,
1886.

2.5 Serventia

O utensílio, ou *apetrecho* como diria Heidegger, ocupa uma posição intermédia entre a *coisa*¹⁰⁸, não fabricada pelo homem, e a *obra de arte*, “dada a si própria e a nada forçada”¹⁰⁹; ele é sempre produto da fabricação que o vinculou a um uso. A sua *forma*¹¹⁰ está por esse motivo determinada por uma *serventia*, e é nessa medida que recebe significado¹¹¹. A *serventia*, afirma o filósofo, “é o traço fundamental, a partir do qual este ente nos mira, a saber, reluz e com isso se torna presente”¹¹². Todavia, de que forma a noção de *serventia* nos ajuda a determinar um estatuto para o utensílio diferente daquele que vimos ser o da obra de arte¹¹³?

A obra de arte ratifica um acordo entre artista e espectador, segundo o qual o artista revela o *mundo aberto pela obra de arte*, através de um registo sensível, e o espectador consente em suspender o real convencionalizado, permitindo-lhe *embarcar* nesse mundo. Quando tratamos de utensílios vemos que este acordo se altera, apesar de continuarmos a falar de um compromisso entre aquele que o fabrica e aquele que o utiliza. Ao primeiro cabe infundir no objecto um *acto específico a ser realizado de determinada forma*¹¹⁴ para que este produza o resultado esperado, ao segundo é exigido que *instrumentalize*¹¹⁵ o seu corpo para que consiga proceder à sua utilização. Na medida em que *fabricante* e *utilizador* codificam e descodificam, respectivamente, um mesmo *esquema funcional* (noção que aprofundaremos adiante), podemos também falar de uma interação comunicacional entre ambos. O caso das obras de arte é, contudo, diferente: estas “não especificam nenhuma acção imediata, não apontam nenhum uso limitado”¹¹⁶. Antes são “como portas, através das quais o visitante pode entrar no espaço do pintor, ou no tempo do poeta, para conhecer o rico território que o artista construiu”¹¹⁷, e que o espectador visita porque vai preparado, pois “se levar uma mente distraída ou uma sensibilidade deficiente, não verá nada de nada”¹¹⁸.

O acordo entre fabricante e utilizador estabelecido por via do utensílio é específico quanto às *expectativas*¹¹⁹ que recaem sobre o objecto, o qual, em função do cumprimento ou incumprimento dessas expectativas, pode determinar a sua aceitação ou *rejeição*¹²⁰. Consideradas as expectativas, o utilizador pode reconhecer as *limitações* e a *incompletude*¹²¹ de determinado objecto perante as necessidades que ele espera ver satisfeitas. Torna-se, por isso, “consciente de possíveis melhorias, ao reparar muito simplesmente na ausência de correspondência entre objectos e necessidades”¹²². Daí que Mumford defenda que o instrumento deva tender para a *objectividade* ou para um *sentido da realidade*¹²³. E embora tenhamos algumas reservas quanto à noção de objectividade, como demonstrámos anteriormente, podemos reconhecer que, face ao risco de rejeição e obsolescência do utensílio, o fabricante seja obrigado¹²⁴ a considerar a *pragmática* da significação funcional correspondente, isto é, a conjecturar a “relação entre o signo e aqueles que o usam”¹²⁵. Partindo deste ponto de vista diríamos que o fabricante não partilha com o artista

a mesma liberdade para subverter o modo convencional de ver as coisas, limitado que está por um grupo humano que demanda ver satisfeitas as suas necessidades. É aliás pela sua extrema valorização funcional, que Kubler justifica a *impiedosa destruição* dos utensílios do passado¹²⁶.

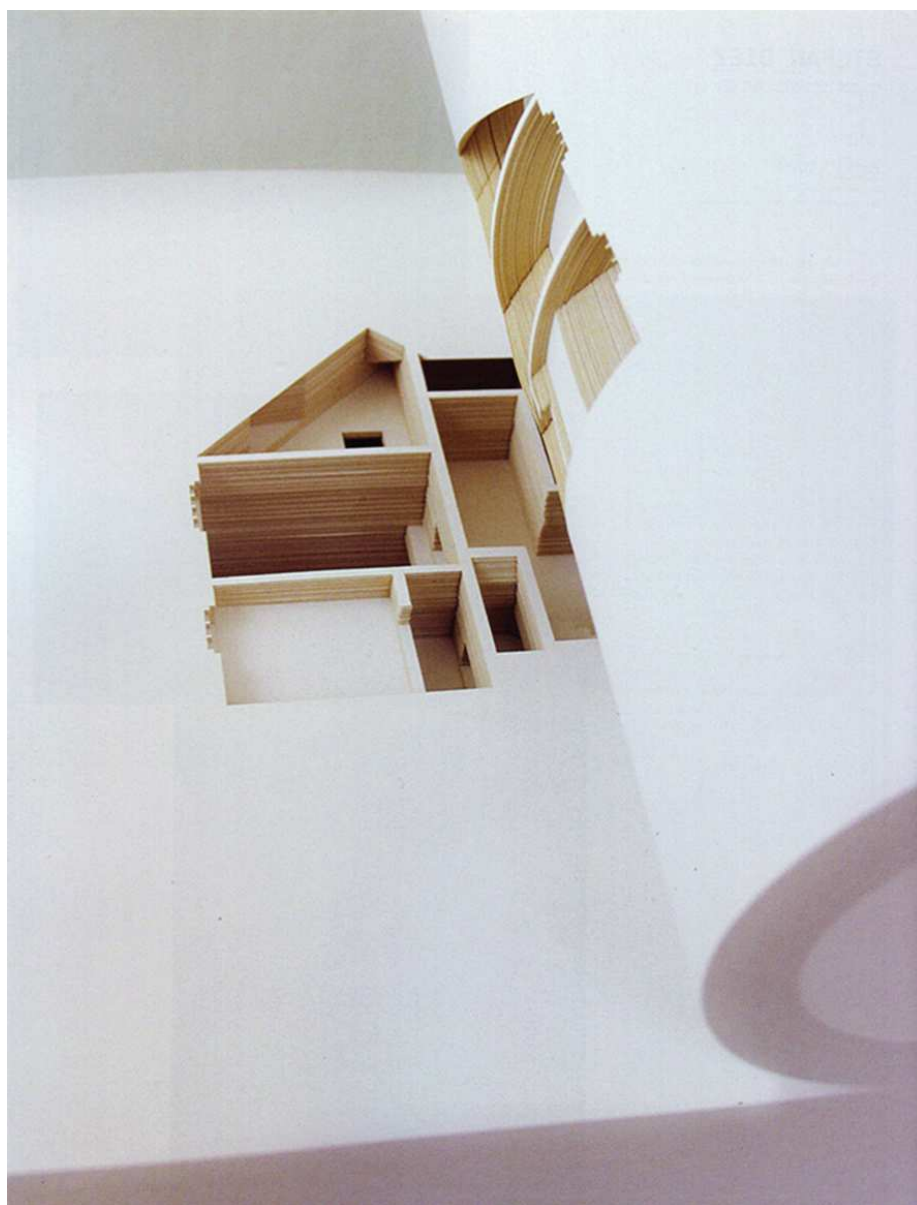
Podemos considerar um objecto somente pelo seu valor funcional? Sim, diríamos, com a condição de nos referirmos apenas ao *utensílio*, que será, por assim dizer, a face do objecto que nos mira a partir da sua *serventia*. Quando no objecto repousa um *olhar funcional*, a face que desperta identifica a serventia como traço fundamental do apetrecho. À imagem do *olhar arquitectónico*, do *olhar artístico* ou do *musical*, o *olhar funcional* enquadra-se com a ideia de uma *metodologia do ver* que, como vimos, dissecar a realidade de acordo com categorias formuladas *a priori*. Assim, tal como o *objecto arquitectónico* é o objecto sobre o qual recai o olhar arquitectónico, o *utensílio* será o objecto que o *olhar funcional* avista.

2.6 Refúgio

Através do exemplo que U. Eco usa para descrever o fenómeno cultural à luz da semiótica, podemos perceber o modo como surge a correspondência entre a função e o *tipo*. É precisamente pelo seu carácter funcional que o autor considera difícil uma abordagem semiótica da arquitectura. Os objectos arquitectónicos, defende o autor, serão particulares não porque comunicam mas porque *funcionam*¹²⁷.

Num outro exemplo, em que imagina o início da história da arquitectura, Eco considera a perspectiva de um homem da idade da pedra que se abriga no interior de uma caverna¹²⁸ durante uma tempestade. Passada a tormenta, o homem primitivo guarda na memória aquela *interioridade*¹²⁹ que lhe permitiu sobreviver. Cria desse modo um *modelo abstracto* a partir do qual cada caverna funciona como *realização singular*¹³⁰. Uma vez capaz de transmitir graficamente esse modelo, o homem primitivo converte assim o código arquitectónico num *código icónico*¹³¹, passível de ser comunicado.

Mas qual a diferença entre o exemplo usado para descrever o fenómeno cultural e aquele usado para aproximar a arquitectura da semiótica? Nos dois exemplos, conferimos a constituição de um *tipo* que possibilita o reconhecimento de *espécimes*. A julgar pelo primeiro exemplo observamos que esta constituição será particular ao fenómeno cultural e a qualquer formação sígnica, e não necessariamente a *arquitectónica*. Por outro lado, se considerarmos que o exemplo acima descrito ilustra a formação de um *modelo arquitectónico*, simplesmente por se tratar de uma caverna (pressuposta como objecto arquitectónico), estaríamos perante uma significação não constituída subjectivamente. Nesse caso, o signo arquitectónico distinguir-se-ia dos demais



29. *Your House*,
Olafur Eliasson,
2006.

signos pela sua relação a um referente por si – *em-si* – arquitectónico, o que vimos¹³² tratar-se uma impossibilidade¹³³. Como verificámos, as categorias e os tipos com que um sujeito ou uma sociedade dissecam o mundo não estão *no* mundo.

O código arquitectónico, continua Eco, emerge da construção semiótica do *homem* primitivo, ao atribuir à caverna a qualidade de *refúgio*¹³⁴. A significação *arquitectónica* de um objecto funda-se assim numa *denotação*¹³⁵ *funcional*¹³⁶: da mesma maneira que a caverna significa a possibilidade de refúgio, a porta significará a possibilidade de entrada, a escada a possibilidade de subida¹³⁷, etc. No entanto, Eco observa igualmente que a função do signo arquitectónico não está limitada à sua denotação funcional, mas engloba também uma *função secundária*, ligada a uma *conotação simbólica* que amplia o seu significado: “a gruta de que falávamos (...) conotava a função de «refúgio», mas com o tempo também conotou «família», «núcleo comunitário», «segurança», etc.”¹³⁸ Partindo desta observação diríamos que as significações de uma gruta e de um palácio assemelhar-se-ão quanto às suas denotações funcionais, enquanto «possibilidades de refúgio», mas distinguir-se-ão pelas suas conotações simbólicas, isto se avaliarmos a primeira como «possibilidade de refúgio *primitivo*» e a segunda como «possibilidade de refúgio *nobre*». Estas significações estão naturalmente dependentes de uma convenção.

2.7 Função

A definição semiótica do objecto arquitectónico parece começar por relacioná-lo com uma *função*. Vista em termos comunicativos, a função será *aquilo que me predispõe para o uso*¹³⁹, mesmo nos casos em que esse uso não se concretize. O sujeito que encontra uma escada reconhecerá-la-á como uma possibilidade de subida porque consegue imaginar-se a subi-la¹⁴⁰, mesmo que não o faça. Se a escada o predispõe para o uso será porque lhe assinala essa possibilidade de uso, isto é, porque lhe *comunica* a sua função¹⁴¹. Falamos aqui de comunicação porque aceitamos que uma função é *codificada* pela forma do seu objecto. Porém, no caso da caverna não podemos falar propriamente de comunicação – pelo menos não no sentido em que falamos quando nos referimos à escada –, uma porque não lhe atribuímos nenhuma *intenção comunicativa*, uma vez que não atribuímos a *alguém* a intenção de designar, para aquele espaço, a função de refúgio. Quem atribuiu essa função à caverna foi o homem primitivo que nela procurou refúgio, o que nos permite apenas falar de significação.

À luz do que aprendemos sobre o processo comunicativo, se aceitarmos que o objecto *codifica* a função a que se destina, aceitamos também que a realização dessa mesma função (entendida como *função codificada*) estará dependente de uma *consonância* entre *aquele que codifica a função*

(aquele que criou o objecto) e *aquele que a descodifica* (aquele que utiliza o objecto), por meio do código que determinou a sua forma. Do mesmo modo, teremos de aceitar que há casos em que tal consonância não existe, seja porque a forma não deixa transparecer o código que lhe deu origem, seja porque as denotações funcionais e/ou conotações simbólicas iniciais desapareceram¹⁴², uma vez que as sucessivas alterações contextuais e circunstanciais entre grupos humanos alteraram a leitura dos mesmos objectos. Considerando a perspectiva de Kubler, podemos compreender cada forma em correspondência com um *problema ou necessidade conscientes*¹⁴³. A alteração das denotações e conotações de um objecto corresponderá portanto à transformação dos problemas e/ou necessidades que um sujeito ou grupo humano *projectam* sobre o mundo. A *significação funcional* ocorrerá quando um sujeito aplica o objecto a um *esquema funcional*¹⁴⁴, quando o reconhece como um meio para a resolução de um problema. Condição que dificilmente se estende aos casos em que a função não se refere ao *uso estrito*, nomeadamente ao das artes plásticas, cujas obras são desprovidas de uma denotação funcional, restritas que estão à conotação simbólica¹⁴⁵. Porém, se analisarmos a função da arte sob um ponto de vista comunicacional (apesar das particularidades que já descrevemos), podemos admitir que a obra de arte corresponde a uma necessidade comunicativa¹⁴⁶. Lembremos que Lewis Mumford distinguia as significações da arte das significações da ciência e da técnica ao considerar que as primeiras nasciam de uma necessidade específica do homem, a de partilhar “os profundos mananciais subterrâneos da sua experiência”¹⁴⁷ e de permitirem-lhe “criar para si próprio, para além de qualquer exigência da mera sobrevivência animal, um mundo válido e pleno de significado”¹⁴⁸. As artes, afirma Mumford, repousam na capacidade ancestral do homem de criar símbolos, concluindo que a função comunicativa precede a função de trabalho, tendo “um significado de muito maior importância para o desenvolvimento da sociedade humana”¹⁴⁹. Mesmo sem subscrever o argumento e juízo do autor americano, e sem nos restringirmos ao caso particular das artes plásticas, podemos reconhecer a importância da conotação simbólica em objectos com uma denotação funcional. Veja-se o exemplo do *trono*¹⁵⁰, em que a função simbólica é essencial ao próprio objecto, como confirma a raiz etimológica do termo que o designa. À luz de uma necessidade comunicativa, vemos tanta *utilidade* nas denotações funcionais como nas conotações simbólicas de um objecto¹⁵¹.

2.8 Função II

Por considerarmos que a função de um objecto começa pela comunicação dessa mesma função, estaremos obrigados a considerar que um objecto não cumpre a sua função quando não a



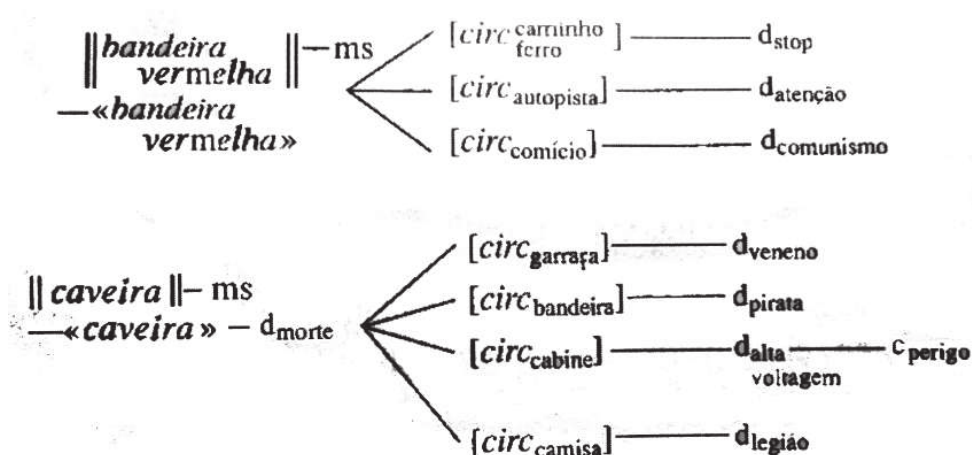
30. *Violin Bar Case*,
n/d,
n/d.

comunica? O princípio de que *a forma segue a função* parece indicar-nos que sim, que “a forma do objecto não deve somente tornar possível a sua função, mas também denotá-la de uma maneira tão clara que se torne evidente e fácil”¹⁵².

De que modo é que o objecto comunica a sua função? Pela sua forma, diríamos, uma vez que é através dela que associamos o conteúdo¹⁵³ a uma expressão. Diante do objecto - de um *significante* - o sujeito lê o seu *semema*, ou conjunto hierarquizado de significados possíveis (denotações e conotações¹⁵⁴) de acordo com o seu grau de probabilidade. O potencial comunicativo de um significante reside, por isso, no semema que este *transporta* consigo, funcionando como o conjunto nebuloso de significados a que vários códigos o associam, e no qual as denotações funcionais estão integradas. Por seu lado, é a *leitura circunstancial e contextual*¹⁵⁵ (fig. 31) que estrutura esse semema de acordo com os significados mais prováveis. Uma vez que cada sujeito é relativamente livre de organizar um semema respectivo para cada significante, em cada situação particular o objecto recebe um *sentido*¹⁵⁶ autónomo do significado previsto pelo processo comunicativo. Por esse motivo é que a função inicialmente concebida pelo fabricante para o objecto pode não ser reconhecida por outro sujeito¹⁵⁷, quando a inscrição do utilizador e objecto no esquema funcional previsto não ocorre. Nesse caso poderemos considerar que o propósito inicial desse *objecto funcional* – visto enquanto tipo particular de objecto – não foi cumprido, uma vez que não foi prevista a *cumplicidade*¹⁵⁸ entre objecto e utilizador. A cumplicidade ocorre tanto no caso da caverna (em que não reconhecemos uma intenção comunicativa), como no caso da escada (em que reconhecemos essa intenção) porque, em primeiro lugar, ambos são *contemporâneos*¹⁵⁹, e porque, por um lado, o objecto *ofereceu-se* ao uso e porque, por outro, o sujeito assumiu o seu papel de *usuário*¹⁶⁰, ou utilizador. No caso da escada, contudo, reconhecemos uma *segunda* cumplicidade, neste caso entre utilizador e fabricante ou, mais concretamente, *projectista*.

O projectista será aquele que tenta *prever*¹⁶¹ uma determinada leitura por parte do utilizador, ao atribuir uma forma ao objecto que concebe. Prevê essa relação baseando-se no sistema de signos que julga partilhar com o utilizador. Partindo de uma perspectiva semiótica, observamos que o projectista atravessa o semema no sentido contrário ao do utilizador. Enquanto o utilizador parte de um significante para chegar às suas conotações mais vastas, viajando no sentido da maior ambiguidade, já o projectista parte de um estado máximo de ambiguidade em busca do significante que considera apropriado para comunicar determinado conteúdo. Contrariando um estado máximo de ambiguidade, o projectista apura e circunscreve um conjunto de significados que pretende transmitir, chegando por fim à forma que codifica esses significados¹⁶². Ao moldar a sua forma, o projectista determina uma hierarquia denotativa e conotativa do objecto. Porém, se tentarmos delimitar o conjunto de significados de um texto, imagem ou utensílio, deparamo-

nos como uma sobredeterminação de leituras possíveis, cada uma dependente de um contexto e circunstância¹⁶³ e, sobretudo, de um destinatário.



31. *Modelo Semântico Reformulado*,
Umberto Eco,
1976.

Como pudemos extrair da análise do processo comunicativo, a transmissão da informação é determinada por vários aspectos. Em primeiro lugar, a convenção – ou o código, que determina a atribuição de forma por parte do projectista – é, em rigor, uma convenção por ele representada, não sendo por isso definida *absolutamente*. Do mesmo ponto de vista, também o destinatário lança uma visão própria sobre a *mesma* convenção, convertendo-a numa mensagem inevitavelmente subjectiva. Em segundo lugar, a intenção subjacente à emissão de uma mensagem não tem necessariamente que eliminar a sobredeterminação que referimos mas preferir a conservação de um certo estado de ambiguidade, como no caso da mensagem artística. Em terceiro lugar – e este aspecto parece-nos fundamental para a caracterização do *arquitecto* – uma mensagem refere-se muitas vezes a uma subcultura, cuja compreensão requer a aprendizagem de um

código específico. Referindo-se a esta aprendizagem, Gorjão Jorge recorre ao exemplo do *instrumento técnico*¹⁶⁴, colocando em causa a competência do sujeito para usar o instrumento em conformidade com o esquema funcional previsto por aquele que o desenhou. De acordo com essa conformidade, o sujeito precisará de adoptar um “comportamento técnico que o habilita a *usar* plenamente o objecto”¹⁶⁵, isto é, de se constituir como seu *usuário*. Um avião não será a mesma coisa, continua Gorjão Jorge, “para um piloto experimentado ou para o passageiro comum, ainda que ambos a designem pelo mesmo nome”¹⁶⁶.

2.9 Vedor e projectista

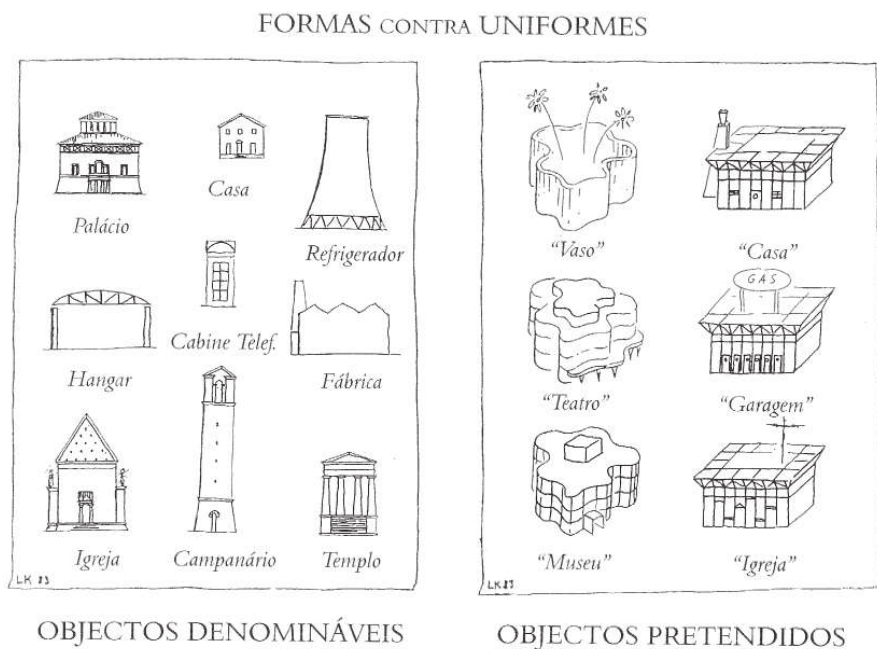
Para que ocorra uma consonância como a que referimos acima, é necessário que o sujeito se posicione¹⁶⁷ de modo a tornar-se cúmplice da existência que partilha com o objecto. É, aliás, através da posição assumida pelo sujeito que o objecto se revela como cúmplice dessa existência partilhada. A este propósito, Gorjão Jorge serve-se de outro exemplo, neste caso o do espectador indiscreto¹⁶⁸. Será exactamente por tentar dissimular a sua presença, para observar determinada cena sem ser descoberto, que o espectador confere secretismo à mesma cena a que assiste¹⁶⁹. Da mesma forma que o sujeito vê o objecto, também o objecto é visto por ele, sendo na qualidade de *vedor*¹⁷⁰ que o sujeito existe para ele. Será também deste modo que o objecto arquitectónico ganha o seu estatuto? Por um lado, ao reconhecer *o arquitectónico* no objecto, também o sujeito assume determinado estatuto, que deriva precisamente da sua capacidade em atribuir *qualidades arquitectónicas* a um objecto. Será esse o estatuto do *arquitecto*?

Para que nos possamos referir ao arquitecto como aquele que é incumbido de imaginar e projectar *objectos arquitectónicos*, teremos de lhe atribuir primeiro a capacidade de as decifrar. Se, de facto, ele tem essa capacidade é porque consegue *ver* os objectos com um *olhar arquitectónico*, um olhar capaz de destacar nos objectos aquilo que é propriamente arquitectónico. Observando os exemplos de Gorjão Jorge, constatamos, porém, que um alicate não se resume a um instrumento técnico (ou um instrumento *para* um técnico). Do mesmo modo, um avião não *existe* só para o piloto de aviões mas também para o passageiro comum, ainda que sob *formas* diferentes para ambos. E se falamos de diferentes formas é porque nos referimos a distintos códigos, porque julgamos diferentes os conjuntos nebulosos de significado a que recorrem para se referirem ao *mesmo* avião. Ao piloto de aviões, ou ao técnico, reconhecemos uma competência para compreender e manusear um objecto que o passageiro comum identifica de maneira diferente, levando-o, inclusivamente, a confiar o seu destino ao outro. Do mesmo modo, se o arquitecto vê os objectos de forma diferente, é porque selecciona, da multiplicidade de leituras possíveis, aquelas



32. *Giffy House - Port Royal, Jamaica*,
Fotografia de Steve Bennet,
n/d.

que correspondem a um sistema de significações (essas sim propriamente arquitectónicas) que ele próprio criou e que com as quais *vê* o mundo. Ao *ler* os objectos dessa forma ele próprio ganha o estatuto de *leitor* dessas formas. O papel do arquitecto não parece contudo terminar por aqui, uma vez que integra uma actividade *projectiva* que tenta *antever* uma situação arquitectónica, ou seja, uma situação em que conseguirá fazer corresponder a um sistema de significações um significante, a um conteúdo uma forma. Tenta até, arrisquemos dizê-lo, antever uma situação em que o *outro* consiga fazer corresponder a esse código essa forma.



33. *Formas contra Uniformes*,
León Krier,
1983.

2.10 Língua (?)

Se o papel do arquitecto passa por relacionar um conteúdo a uma forma¹⁷¹, possibilitando, mais tarde, o reconhecimento dessa significação, de que modo podemos relacionar arquitectura e linguagem?

Como vimos, a linguagem funciona como o *artíficio* que permite a um sujeito codificar e comunicar as imagens do seu repertório de acordo com as línguas que partilha com os outros¹⁷². Referimos igualmente que a linguagem não está limitada à vocalização do pensamento¹⁷³, mas que funciona na verdade como um elemento maior na sua formação, enraizando a construção da realidade

na natureza social¹⁷⁴ do sujeito e estimulando-o a representar o mundo *culturalmente*, partindo dos sistemas de significações que *recebe* dos outros. Vimos ainda como cada língua constrói uma realidade própria a partir de traços pertinentes próprios e como cada *nome* (seja palavra, som ou imagem) simboliza o acto de conhecimento que a *alma* levou a cabo para conhecer as coisas.

Associar a arquitectura à linguagem implicaria assim abordá-la enquanto meio de transformação das imagens, as quais, partilhadas por um grupo humano, contribuem para a construção de uma *realidade intersubjectiva*¹⁷⁵. Implicaria aceitar que, enquanto meio *específico*¹⁷⁶ de criação de imagens, a arquitectura produziria uma realidade própria, construída a partir de traços pertinentes igualmente específicos. À imagem da linguagem falada ou musical, a arquitectura valer-se-ia de caracteres próprios (léxico) e combinações entre eles (sintaxe), através dos quais seria possível codificar e partilhar o mundo de modo particular. Quanto à nossa investigação, restar-nos-ia reconhecer e apresentar os traços pertinentes específicos da arquitectura, a fim de sistematizar essa partilha e, sobretudo, perceber a que *traços fundamentais da realidade* (semântica)¹⁷⁷ esses caracteres se referem. Porém, nem a vontade de identificar e caracterizar os elementos e relações formais da arquitectura é propriamente nova (muito menos inesperada), nem os argumentos defensores de uma visão do espaço, fundamentalmente baseada na sua dimensão subjectiva, são passíveis de ser ignorados¹⁷⁸. Avancemos, por isso, de acordo com as sucessivas questões que o nosso próprio raciocínio levanta, abordando as várias perspectivas e meios de abordagem às teorias do objecto e espaço arquitectónicos à medida que a nossa investigação as reclame.

2.11 A apreensão da cultura

Uma vez que a condição cultural é partilhada por todos os homens, parece-nos válido estender essa condição a todos os arquitectos. A *preensão da sua própria cultura*¹⁷⁹, à qual ninguém pode escapar, permite-nos chegar a duas conclusões: em primeiro lugar, o arquitecto é um *ser cultural*, e culturais são também os seus *comportamentos*¹⁸⁰; tal como aqueles que são os seus destinatários, os ocupantes dos *espaços* e utilizadores dos *objectos* que projecta¹⁸¹. Porque interessam estas conclusões para a nossa investigação? Porque nos indicam, mesmo antes de indagarmos sobre quais serão os objectos específicos da arquitectura, que esses mesmos objectos são o produto de uma representação cultural. Independentemente do que será aquilo a que nos referimos quando falamos de arquitectura ou de objectos arquitectónicos referimos-nos sempre a fenómenos culturais. Se um sujeito é capaz de reconhecer algo como sendo um *objecto arquitectónico*, é porque reconhece o *tipo* que formulou no passado, podendo reconhecer *espécimes* que se enquadram com esse *tipo* no presente. Esta conclusão parece manter-se mesmo nos casos em que o sujeito



34. W.C.,
Fotografia do autor,
2018.

não partilha com outro o *tipo* que formulou para si, uma vez que, como vimos, a cultura baseia-se na capacidade do *sujeito-de-amanhã* manter a relação semiótica criada pelo *sujeito-de-hoje*, ainda que por via de uma *actualização*¹⁸². Porém, se pretende partilhar com outro o *tipo* que criou, necessita transformar as imagens a que acede para reconhecer e comunicar o respectivo *espécime*, isto é, necessita recorrer à língua que partilha com o outro a fim de formar um acordo sobre aquilo que caracteriza esse *tipo*, para que ambos sejam capazes de o identificar. Reconhecer *espécimes do tipo arquitectónico* parece ser, aliás, a primeira capacidade do arquitecto, ao determinar uma correspondência entre o plano de expressão e o plano de conteúdo¹⁸³, uma conexão entre forma e significado. O papel do arquitecto inclui também, como constatámos anteriormente, uma actividade *projectiva*, através da qual ele recria uma situação arquitectónica para antever o momento em que ele e/ou o outro são capazes de estabelecer a conexão entre a forma projectada e o seu conteúdo próprio.

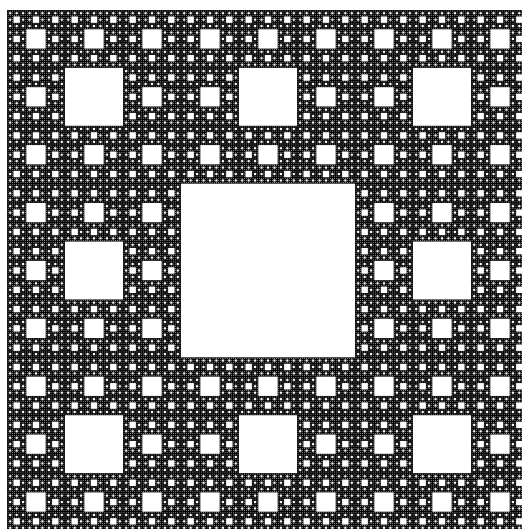
Enquanto projectista, o arquitecto ficciona-se na posição daquele a quem caberá no futuro a leitura do objecto concebido. Para tal, vincula uma forma ao conteúdo que pretende veicular, esperando que seja legível por parte do outro¹⁸⁴. Confia nessa legibilidade porque ficciona recorrendo ao *território formal* que tem em comum com os outros, partindo do princípio que aqueles que partilharem consigo o mesmo repertório cultural interpretarão o objecto em consonância com a lógica com que lhe atribuiu a sua forma.

Mas, se por um lado, o acesso a um repertório cultural comum nos permite relacionar a actividade projectual com a linguagem (enquanto artifício que permite codificar um conteúdo à luz de um *território formal intersubjectivo*), por outro, permite-nos também perceber que o arquitecto não trabalha a partir do *vazio*¹⁸⁵, já que tira partido de *relações semânticas convencionais*. Seria aliás muito difícil falar de uma forma ou de uma estrutura formal¹⁸⁶ completamente independente, sem relação com os respectivos sistemas simbólicos, já que é pela sua integração nesses sistemas que elas recebem significado¹⁸⁷. Do mesmo modo, ser-nos-ia impossível falar de uma linguagem que inventasse uma palavra nova para cada situação¹⁸⁸; por isso, uma estrutura formal em que cada elemento fosse totalmente novo não poderia ser definida como tal.

2.12 Estrutura formal e estilo

Segundo Norberg-Schulz, a estrutura formal é um conjunto de elementos organizados, caracterizado pelas relações existentes entre eles¹⁸⁹. Um elemento integrar-se-á numa estrutura de acordo com o papel que nele desempenha, uma vez que que ganha o seu significado¹⁹⁰ a partir das relações que cria com os outros elementos. Isto significa que, para cada estrutura

formal particular, existe um conjunto de *regras* particulares que determina os elementos e relações particulares que essa estrutura pode comportar, em prol da coerência do próprio sistema¹⁹¹. Dentro de uma estrutura formal e de acordo com os princípios que lhe deram origem, encontraremos os *elementos primários*, sem os quais a estrutura formal se desintegraria¹⁹², depois os *secundários*, mais flexíveis nas relações que estabelecem com a estrutura¹⁹³, e por fim, aqueles que são *estranhos*¹⁹⁴ ao próprio sistema. Para o autor, a compreensão da hierarquia dos elementos de uma estrutura formal revela-se fundamental quando se trata de perceber os seus diferentes *níveis de articulação*¹⁹⁵. Cada estrutura formal poderá ser entendida como um elemento de um sistema formal maior, e cada elemento pode ser entendido como um sistema mais pequeno. Assim, cada elemento ou estrutura formal pode ganhar novos significados, de acordo com o contexto que consideramos e com as relações que estabelecemos.



35. *Tapete de Sierpinsky*,
Waclaw Sierpinsky,
1960.

A noção de *nível* remete-nos para a ideia de escala¹⁹⁶. Quando caracteriza o espaço existencial do homem, Norberg-Schulz organiza-o em cinco níveis, cada um com uma escala própria¹⁹⁷. O primeiro refere-se à escala da mão, o segundo à do corpo, o terceiro à da casa, o quarto centra-se

no nível urbano e na interação social e, por fim, o geográfico, que se relaciona com o território de um modo mais *abstracto*¹⁹⁸. Cada estrutura formal pode assim conter elementos de natureza distinta, cada uma apropriada para o nível com que se relaciona. O espaço arquitectónico - que concretiza o espaço existencial¹⁹⁹ - deve também ser analisado tendo em conta estes diferentes níveis.

Se falarmos, por exemplo, da coerência intrínseca a um edifício e nos restringimo-nos aos elementos e relações que o compõem, podemos observar uma continuidade entre os diferentes níveis da sua estrutura formal e concluir que o edifício que observamos é formalmente coeso. Porém, se alargarmos o campo de análise e o tentarmos integrar no bairro ou cidade onde foi construído, podemos já não detectar a mesma coesão formal que detectámos quando nos restringíamos unicamente ao edifício. Vejamos o caso do Centro Georges Pompidou, desenhado pelos arquitectos Richard Rogers e Renzo Piano. Referindo-nos apenas ao edifício observamos uma continuidade formada pelos elementos metálicos e vítreos que o compõem. Contudo, ao localizar o mesmo edifício no contexto do *quartier* Saint-Merri, com a sua igreja quinhentista, denotamos uma curiosa tensão motivada pela dissonante relação entre o edifício de 1977 e os edifícios preexistentes. Se alargarmos novamente o campo de análise, e abrangermos o estudo ao conjunto de bairros que formam os 1^{er}, 3^{ème} e 4^{ème} *arrondissements*, observamos como a implantação do centro dá continuidade à escala dos bairros mais antigos, como a praça adjacente se aproxima em dimensão das praças contíguas ao Hôtel de Ville e à catedral de Notre-Dame. Por outro lado, analisando a sua volumetria a partir de Montmartre, observamos novamente uma dissonância entre o centro e a sua envolvente.

A noção de escala, enquanto factor determinante para a definição de um campo de análise, ajuda-nos a circunscrever aquilo a que nos referimos quando definimos uma estrutura formal. Por outro lado, permite-nos orientar tipologicamente a nossa pesquisa para que possamos estudar obras distintas e encontrar propriedades comuns que nos permitam agrupá-las por *estilos*²⁰⁰. Segundo Norberg-Schulz o estilo é o sistema de formas a partir do qual cada forma recebe o seu significado²⁰¹. Mais do que determinar a estrutura «ideal» a que cada obra aspira, o estilo ajuda-nos a caracterizar um sistema de símbolos segundo graus de probabilidade²⁰². Elementos e relações que apareçam com mais frequência terão graus de probabilidade maiores; obras que apresentem elementos e relações altamente prováveis serão considerada obras paradigmáticas de um estilo. Assim, obras em que apareçam elementos pouco prováveis serão consideradas *originais*²⁰³ relativamente a esse estilo. Uma obra poderá ser considerada original em determinados aspectos e convencional noutros, ou até mesmo ser considerada revolucionária, caso seja original em todos os aspectos²⁰⁴. O estilo funcionará como a ferramenta de observação que nos permite

reconhecer uma estrutura formal. Do mesmo modo, podemos ver o estilo enquanto *sistema de expectativas*²⁰⁵ e *objecto cultural*, que tanto nos ajuda a assegurar a continuidade cultural como a entender as transformações e as variáveis temporais²⁰⁶.

Quando desenha um objecto para que este desempenhe uma determinada função, o projectista liga-se a um sistema de expectativas, seja para tentar replicar a estrutura idealizada por esse sistema, seja para lhe introduzir novos elementos e relações. Investiga por isso a conexão entre o objecto e a função que ele representa, esperando ver patente no objecto essa mesma conexão. Poderemos chamar *taça* a um objecto que não nos permita transportar líquidos? Podemos chamar abrigo a um objecto que não nos proteja dos elementos naturais?

Quando visitamos um museu, utilizamos uma *taça* ou vemos uma fotografia, há sempre algo que imaginamos e esperamos ver. Quando propomos ao *outro* visitar um museu, utilizar uma *taça* ou ver uma fotografia, motivamo-lo igualmente a imaginar e a criar uma expectativa. Esses objectos terão propriedades únicas que motivarão a sua visita, utilização e visualização específicas, ou até propriedades que transformem as imagens que criamos a partir deles. Porém, existirão também expectativas que esses objectos cumprem, que justificam que os designemos com determinados nomes. Haverá igualmente expectativas que esperamos ver cumpridas para que nos possamos referir a determinados objectos como *obras de arte* ou como *objectos arquitectónicos*. Essas expectativas estarão convencionadas culturalmente, ainda que de uma forma relativamente imprecisa. Considerando que lidam com essas mesmas expectativas, o artista e o arquitecto ganham assim um papel cultural.

Uma parte importante de um sistema de expectativas, diz-nos Norberg-Schulz²⁰⁷, são as possíveis reacções dos *outros* perante o nosso próprio comportamento. “Se a um signo se segue outro cuja aparição nesse lugar tenha um grau máximo de probabilidade, ou, por outras palavras, se a nossa suposição seja totalmente correcta, não obtemos nenhuma informação nova, já que sabemos de antemão o que vai acontecer. A mensagem é «trivial». Pelo contrário, se o signo está ligado a outro cuja aparição não tem nenhum tipo de probabilidade, é-nos impossível perceber uma coerência ou ordem, e a mensagem carece de sentido. Uma mensagem significativa pressupõe o uso de sistemas de símbolos conectados com sistemas de expectativas”²⁰⁸.

Se acima justificámos a componente cultural da actividade do arquitecto através da sua própria condição cultural, agora fazemo-lo através da sua actividade projectiva e comunicativa. O arquitecto, quando analisa e projecta um objecto arquitectónico, leva a cabo uma investigação *semântica*²⁰⁹, na qual busca desvendar as relações entre os signos e aquilo que eles designam, com o propósito de perceber se determinadas formas se adequam a determinadas tarefas (*cometidos*)²¹⁰. Quais serão essas tarefas, caber-nos-á descobrir. No entanto, se aceitarmos a importante função

comunicativa do objecto arquitectónico, implicamos desde já a existência de um sistema de signos com o qual cada objecto arquitectónico se tem de relacionar para que o possamos considerar como tal. Ao ver no arquitecto a capacidade de representar e de comunicar o mundo segundo esse sistemas de signos, consentimos que esse sistema seja convencionado, caso contrário não vemos de que modo possa ser partilhado por uma sociedade humana. Isto não significa esquecer a inevitável subjectividade subjacente a qualquer representação arquitectónica, mas antes entendê-la como meio de transformação desse sistema de signos.

2.13 Ensaio e erro

Depois das peripécias por que passa para transportar o baú de carpinteiro para terra, Robinson Crusoé encontra-se munido com as ferramentas que lhe permitirão melhorar as suas condições de sobrevivência. Conseguirá agora aproximar, ainda que de um modo muito rudimentar, as suas actuais condições de segurança e conforto daquelas com que se habituara durante os anos que viveu em sociedade. Construirá cadeiras, mesas, recipientes de barro, peças de vestuário, armadilhas e fortificações à imagem dos utensílios de que dispunha antes do seu naufrágio. Terá no entanto de reinventar esses mesmos utensílios e construções para que se adaptem às funções específicas do presente e colmatar as restrições técnicas que a sua condição solitária suscita. O baú que encontra ganha assim o mesmo carácter ambíguo dos objectos que fabricará a partir dele: por um lado, representantes de um estilo de vida cultural a que se acostumou e que tenta ainda replicar mas, por outro, formalizações do novo estilo de vida a que foi forçado.

Robinson Crusoé permanece fiel ao modo de vida que corresponde com o seu fundo cultural, mesmo colocando em causa a sua própria sobrevivência. Conseguiria ele transformar radicalmente, e de um momento para o outro, o modo de vida a que se moldou durante tanto tempo? Reduzindo esta questão ao absurdo, poderíamos propor como alternativa a adopção, por parte de Robinson Crusoé, de um estilo de vida similar ao dos povos indígenas que habitam o Caribe e que, ao longo de muitas gerações, aprenderam a ultrapassar as adversidades que aquela região impõe aos seus habitantes. Constatariamos de imediato a impossibilidade de tal alternativa, tal o desconhecimento do protagonista quanto aos costumes e, até, existência dos referidos povos. Uma vez sozinho e sem nenhuma preparação específica, Robinson replica o modo de vida que conhece, demonstrativo da sua condição cultural, adaptando-o às condicionantes que lhe impõe o seu novo ambiente. Mesmo as alterações que introduz nos utensílios que fabrica e nos abrigos que constrói, se encontram dentro dos domínios que a sua visão cultural alcança. Só através da progressiva aprendizagem é que Robinson é capaz de transformar a sua visão cultural

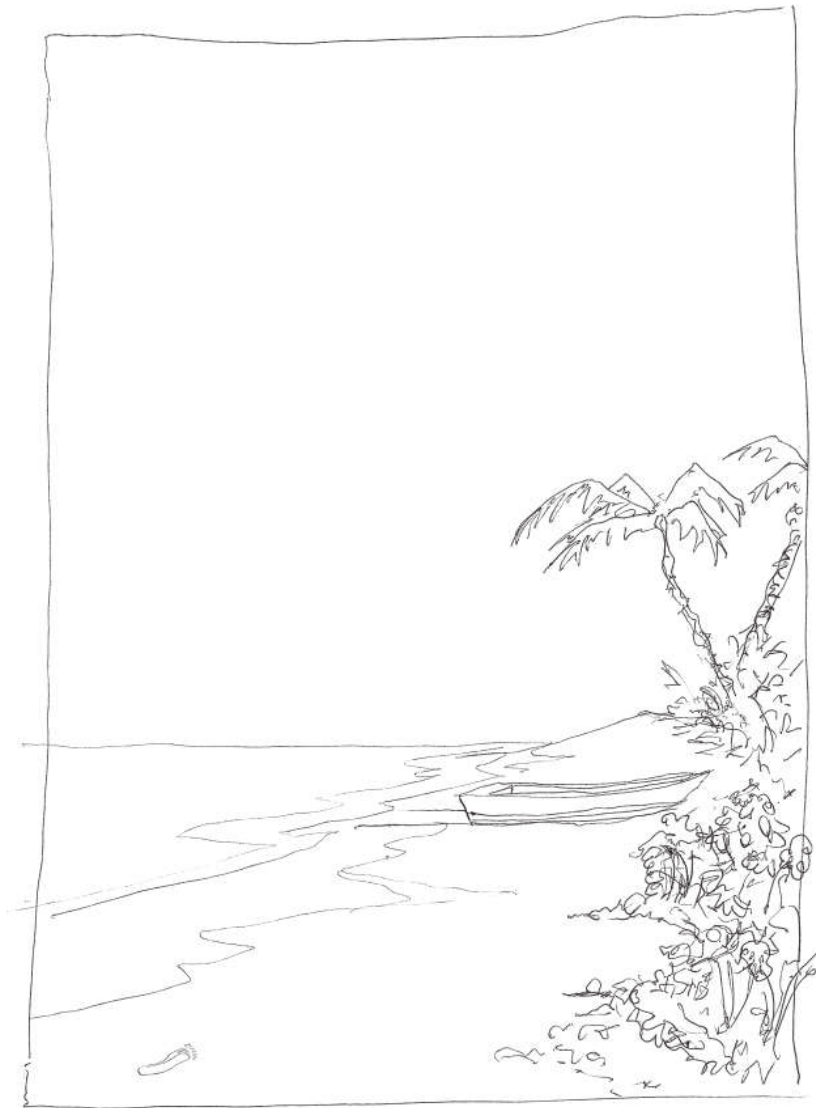
de acordo com o ambiente em que vive, o que parece também demonstrar a transitoriedade da sua condição cultural.

Segundo Norberg-Schulz, “um sistema de signos terá de se desenvolver de forma gradual. Não se pode criar repentinamente, sujeito que está à lei do «ensaio e erro».”²¹¹ É deste modo que o autor concilia a dupla necessidade de conservação e transformação dos sistemas de signos. Se, por um lado, devemos considerar petrificante uma conservação que não permita transformações, por outro, devemos também considerar que uma ruptura total dificilmente terá sentido²¹².



36. *Igreja Matriz de Castro, Chile,*
Fotografia do autor,
2012

III. *A pegada*: Merleau-Ponty e o mundo partilhado



37. *A pegada*, Desenho do autor, 2017.

*“Aconteceu que um dia, por volta do meio-dia, quando me dirigia para o meu barco, fui extremamente surpreendido com a pegada de um pé descalço de homem na praia, que era tão plano que podia ser vista na areia. Eu fiquei como se um raio me tivesse atingido ou como se tivesse visto uma aparição (...) Quando cheguei ao meu castelo (pois era assim que eu o chamava depois deste momento), eu corri para dentro dele como se estivesse a ser perseguido.”*¹

Robinson passa cerca de quatro anos sem contacto com outro ser humano. Durante esse período luta por transformar a sua condição de fragilidade. Começa por escolher o local apropriado para construir o seu refúgio, localizado no sopé de uma íngreme escarpa, onde constrói um pequeno muro em redor de uma reentrância da rocha. De seguida procede à edificação da sua casa, suspendendo as velas do barco em que naufragara através de troncos e ramos das árvores vizinhas. Uma vez que o recinto se encontrava totalmente fechado pelo muro, decidiu avançar nas escavações da escarpa adjacente e finalmente perfurá-la até criar uma entrada pelo interior da rocha. Por fim constrói uma extensa vedação para envolver o primeiro muro, desta vez através de arbustos que, depois de crescidos, ocultassem inteiramente a presença do seu refúgio. Numa segunda fase, já equipado com meios para transportar alimentos e utensílios para subjugar a densa vegetação tropical, estende o seu raio de influência pelo território próximo, estabelecendo terrenos de cultivo em locais mais propícios ao desenvolvimento das suas plantações. Constrói também um segundo abrigo noutra ponta da ilha – a sua casa de campo, como lhe chamara - que permitia descansar sem ter de viajar todos os dias até ao seu primeiro abrigo.

Começa também o processo de exploração dos territórios mais longínquos da ilha, organizando périplos de reconhecimento das zonas interiores da ilha, tal como algumas viagens de circum-navegação da costa com o barco que construíra com a sua renovada habilidade em matéria de carpintaria. Foi aliás no decorrer de uma destas viagens marítimas que Robinson encontra, após tanto tempo, um vestígio humano. Encontro que o força a transfigurar imediatamente o território que julgava conhecer e sobre o qual assentava a sua noção de segurança, convertendo-o novamente naquele ambiente hostil a que chegara quatro anos antes.

Descreve do seguinte modo o regresso ao seu *castelo*: “Como um homem confuso e fora de mim, vim para casa, para a minha fortificação, sem sentir, como dizemos, o chão que pisava, mas completamente aterrorizado, olhando para trás de mim a cada dois passos, confundindo cada arbusto e cada árvore e imaginando que cada cepo à distância seria um homem. Nem é possível descrever de quantas maneiras variadas a minha imaginação conturbada me apresentava as coisas, quantas ideias loucas passavam a cada momento na minha fantasia, e quantas incontáveis e estranhas excentricidades me vinham ao pensamento durante o caminho.”²

Não é certo que a pegada pertencesse aos canibais que Robinson encontraria dias depois, nem que corresponda de facto a um pé humano, podendo ser fruto de factores biofísicos alheios a qualquer influência humana. Não será necessário indagar a fundo sobre a origem de tal marca para avançar na nossa investigação, mas apenas referir que o protagonista formulou para ele a imagem de uma pegada humana, o que alterou irreversivelmente a sua noção do território que

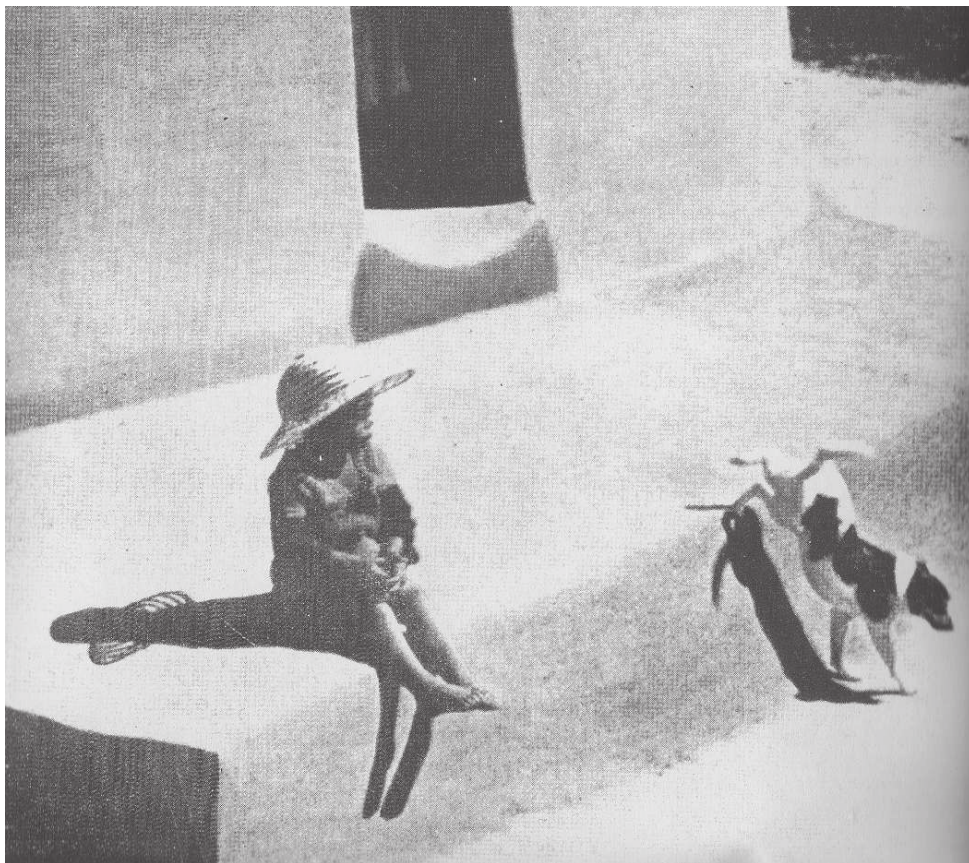
habita. É pertinente este acontecimento porque introduz a figura do *estrangeiro*, que nos permite abordar a questão do *outro* no processo de concepção arquitectónica.

3.1 Territorialidade e alteridade

Durante o período que passa sozinho na ilha, Robinson expande o território que ocupa. Julgando-se sozinho e seguro, estende o limite desse território a toda a ilha e, por fim, ao desejado (desdenhado?) horizonte. A descoberta de uma marca humana obriga-o, porém, a redesenhar esse limite e a aproximá-lo da sua configuração original, mais próxima do limite do seu corpo. Até então, Robinson baseava a sua noção de si mesmo na convicção de ter a ilha totalmente à sua disposição. Ao ver contrariada essa sua convicção, é obrigado a formular uma nova noção de si mesmo que contemple uma existência partilhada. A pegada humana instiga-o portanto a conceber uma imagem sua em função dessa coexistência, a construir um *eu* face a um *outro*.

Podemos analisar a intromissão no espaço de Robinson através da noção de *territorialidade*. Como refere Edward Hall, a territorialidade refere-se ao “comportamento característico adoptado por um organismo para tomar posse de um território, defendendo-o contra os membros da sua própria espécie”³. Segundo o autor, a vida animal assentará num conjunto de regras que determinam a forma das relações pessoais e sociais, a procura de zonas de abrigo e segurança, a detecção de inimigos e de alimento, o estatuto social e a coesão dentro de cada grupo. Estas regras visam favorecer a propagação das espécies e a regulação demográfica⁴. Materializada por um sistema de distâncias e de comportamentos específicos, a territorialidade serve inclusivamente como método de identificação das diferentes espécies, uma vez que acompanha o seu percurso evolutivo, a par das suas características anatómicas⁵. Hall aplica a noção ao ser humano, organizando o seu espaço territorial em quatro *balões abstractos*⁶ que cada indivíduo transporta em redor do seu corpo, cada um correspondente com uma distância específica de segurança e conforto. São elas a *distância íntima*, a *distância pessoal*, a *distância social* e a *distância pública*⁶. Uma vez que a hierarquia dos interfaces sensoriais na determinação do espaço territorial de cada indivíduo tem uma forte componente cultural, e uma vez que as diferenças de cultura para cultura são consideráveis, é usual encontrar indivíduos que se sintam desajustados em ambientes que outros indivíduos considerem apropriados. Hall defende por isso uma abordagem *territorial* do espaço por parte dos arquitectos e urbanistas, de forma a adaptar os edifícios e cidades aos contextos culturais e sociais em que se inserem⁷.

A reacção de Robinson face à pegada remete, contudo, para uma consciencialização de outra natureza. Quando Hall refere o comportamento do indivíduo territorial tem sempre como



38. *Criança sentada no degrau de casa,*
Herman Hertzberger,
1991

premissa um espaço disputado por dois ou mais indivíduos, e é nesse pressuposto que cada indivíduo desenha à sua volta os limites que constituem as fronteiras das suas zonas íntima, pessoal, social e pública. No caso do nosso protagonista, porém, o que observamos é o momento em que, pela primeira vez desde há muito tempo, se dá o aparecimento de um *outro* que lhe é oferecido à consciência como possibilidade, momento em que o seu mundo passa a ser, de novo, *partilhado*. Por isso é que a pegada na praia, antes de nos motivar à reflexão sobre os fundamentos biológicos e culturais das relações entre diferentes indivíduos, nos convida a reflectir sobre a existência partilhada com outros sujeitos. E, uma vez que (re)funda a sua noção de *alteridade*, o caso de Robinson precede a questão da territorialidade.

3.2 Fronteiras

Quando referimos os limites do território ocupado por Robinson, temos em mente a noção de *fronteira*. As fronteiras, diz-nos Higinio, “determinam o que é nacional e o que é estrangeiro, o que é próprio e o que é alheio, o que é familiar e o que é estranho”⁸. Falar de uma fronteira implica considerar dois territórios, um *dentro* e outro *fora*, ambos com qualidades próprias que os identificam e distinguem. Higinio refere-se à *fronteira* como uma demarcação transposta por um *estrangeiro* e que, sendo *ali de fora*, pretende entrar *aqui dentro*. Com esse gesto, o estrangeiro interrompe “um estado de coisas, desperta os conflitos, as tensões, as desarticulações acumuladas e escondidas, pelos mecanismos de conservação que trabalham e mantêm uma certa ordem institucional”⁹. Higinio denota por isso uma ambiguidade quase antagónica na condição de quem chega. Quando o estrangeiro entra num novo país, por exemplo, vê-se obrigado a “*suspender* a sua língua, a sua cidadania, os seus hábitos e costumes”¹⁰ e a obedecer a uma série de procedimentos que lhe permitem ser aceite nesse novo país: a colocar-se, diria o autor, numa posição de *debilidade e inferioridade*¹¹, já que se sujeita a regras e leis diferentes das suas. Podendo atribuir uma certa *pequenez*¹² à sua posição, face à *enormidade* das instituições anfitriãs (sociais, judiciais, administrativas, culturais, etc.) que o fiscalizam, devemos também reconhecer o potencial disruptivo do seu estranho comportamento¹³. É em função do seu comportamento que se decide o acolhimento do estrangeiro: se estiver em concordância com os comportamentos admitidos no novo país, será recebido como hóspede, se demonstrar uma conduta *estranha* ao modo de ser aceite, será impedido de entrar. Mas de qualquer das formas obriga o país anfitrião a tomar uma posição face à sua *estranheza*. Diríamos até que é o estrangeiro, com o seu modo *diferente* de ser, que motiva as instituições do país anfitrião a formular um modo próprio de ser em relação ao modo diferente de ser do estrangeiro. Sempre que chega, o estrangeiro força a actualização



39. *Pintura Habitada*,
Helena Almeida,
1976.

desse modo próprio de ser, o que inclusivamente abre a possibilidade de questionar e reformular o sistema de valores que lhe está subjacente.

Higino afirma que o estrangeiro faz uma *pergunta*¹⁴ ao chegar, à imagem do *recém-chegado*¹⁵ nos diálogos platónicos ou do filho que questiona a autoridade do *logos* paterno¹⁶. Uma pergunta que extravasa a *hospitalidade* do anfitrião e transgride as “fronteiras do que é admissível e do inadmissível”¹⁷ determinadas por parte de quem dispõe da autoridade para as definir. Para Higino há uma loucura paradoxal na posição do anfitrião, ao determinar os comportamentos que admite na sua própria casa e em simultâneo abrir a porta ao comportamento excepcional do hóspede, e que demonstra o carácter ambíguo da hospitalidade, ao “abrir um espaço vazio para que algo possa acontecer aí, para que o porvir, absolutamente imprevisível, possa cruzar-se com a oportunidade”¹⁷.

Sempre que o anfitrião tenta prever os comportamentos daquele que chega constrói uma ficção, atribuindo ao hóspede imaginado uma lógica sua. É precisamente essa lógica que o hóspede vem arrevesar, e é precisamente na *imprevisibilidade* que a sua identidade parece residir. Falar de hospitalidade implica então contemplar uma *hospitalidade do porvir*¹⁸. Segundo Higino o *porvir* é “o estrangeiro mais estrangeiro, aquele que chega, que está por chegar, para fazer a pergunta, para interpelar a autoridade do ‘dono da casa’¹⁹, fazendo do hóspede “sempre maior do que a casa, porque se apresenta (sem nunca se apresentar efectivamente) como um ‘não se sabe’. Não se sabe quem é e não se sabe quando se apresentará. Este ‘não se sabe’ não é uma ignorância ou um desprezo pelo saber mas uma confrontação do saber com os seus próprios limites”²⁰.

3.3 Desenho e hospitalidade

Ao longo dos anos, Robinson manipula a configuração do seu território. Ele desenha as fronteiras da sua casa, do seu país e da sua hospitalidade, concretizando o seu valor topográfico²¹. O desenho das fronteiras nunca se encontra terminado, sendo alvo de constantes alterações motivadas pela circunstância dos territórios contíguos. Para Higino, o desenho é continuamente *interrompido*²² pelas sucessivas constatações de que a realidade escapa sempre à conjectura do seu autor. Perante o *acontecimento*, o desenhador é confrontado com a sua incapacidade de materializar uma resposta face a um mundo em constante mutação, restando-lhe apenas a produção de um novo desenho, que transforma o seu território num palimpsesto de marcas e desejos passados. Quando falamos em *desenho* focamo-nos no seu potencial *projetivo*²³, que permite antecipar uma realidade²⁴, não apenas aquele que representa a realidade sensível mas aquele que mais interessa à arquitecatura, ao *prometer*²⁵ uma realidade *possível*²⁶ e orientar o caminho para a sua

concretização. Não esqueçamos, porém, que também este desenho remete para o *aqui* e o *agora* em que acontece²⁷, convocando “não só o objecto representado nos seus atributos físicos ou susceptíveis de serem tratados pela percepção, pelo corpo, mas o tempo em que se dá esse *fixar*”²⁸. Lembra-nos Pedro Janeiro, da frase de Almada Negreiros que afirma que “o desenho é o nosso entendimento a fixar o instante”²⁹.



40. *Projecto para o pavilhão temporário da Serpentine Gallery, Londres - Planta*,
Jacques Herzog e Pierre de Meuron,
2012.

Talvez o *entendimento* e o *fixar* do desenho tenham uma relação com a natureza ambígua da hospitalidade. Tal como aquele que desenha, também o anfitrião imagina o *estrangeiro* através da sua lógica, e também a sua imagem fica aquém do *acontecimento*, aquém do mundo que se move³⁰. Talvez por esta semelhança exista uma causa comum ao desenho e à hospitalidade e ao desenho que explique o constante desfasamento entre o entendimento e a realidade, entre o anfitrião e o estrangeiro.



41. *Dawn After the Wreck*,
William Turner,
1841.

3.4 Memória II

Segundo Merleau-Ponty, a constituição subjectiva resulta da constante dialética entre percepção e entendimento. Como vimos, a capacidade do sujeito de reconhecer as coisas que vê está dependente do *arsenal simbólico*³¹ que produz a partir da síntese das suas experiências anteriores, que funciona como um arquivo vivo de recordações que o sujeito dispõe para interpretar novos dados sensíveis. Merleau-Ponty salienta que a memória permite à percepção completar os dados recolhidos pelo organismo através dos sentidos³². Pela sua componente recordativa, o autor considera a percepção um meio de selecção e organização do conjunto desconexo de estímulos sensitivos, sem contudo negar a sua função primária – a de *inaugurar conhecimento*³³ – que confere à experiência o seu papel primordial na criação de sentido.

Num exemplo semelhante ao que retiramos do *trattato*³⁴ de Umberto Eco, Merleau-Ponty explica que, para um sujeito conseguir perceber a sombra de um gato, será necessário “que a unidade de significação ‘gato’ já prescreva, de alguma maneira, os elementos do dado que a actividade coordenadora deve reter e aqueles que ela deve negligenciar”³⁵. É porque tem interiorizada a significação que o sujeito consegue reconhecer a forma que tem diante de si. O que não significa, porém, que as recordações sejam projectadas nos dados sensíveis, ou coincidentes com eles³⁶. A

memória, defende o autor, complementa a percepção na formulação de unidades significativas, disponibilizando as recordações para serem comparadas com os dados presentes³⁷.

No exemplo de Umberto Eco, vemos também uma confrontação entre o modelo perceptivo e o semema ‘gato’³⁸. Ao ser capaz de tal comparação, a consciência consegue opor o modelo produzido pelos dados sensíveis ao das recordações³⁹. Para Merleau-Ponty, a memória funciona como um *horizonte*⁴⁰ à disposição da consciência, que tanto o transporta para o centro da sua atenção durante um acto de *rememoração*, como o deixa à margem aquando da atenção perceptiva⁴¹. A memória será assim como “uma atmosfera e uma significação presentes”⁴² durante a percepção. Por sua vez, o modelo perceptivo, extraído do *sentido imanente*⁴³ das coisas, evoca e *orienta*⁴⁴ a memória. A partir da dialética que cria entre as recordações e o *percebido*, a consciência produz continuamente novas imagens que actualizam o seu conhecimento do mundo.

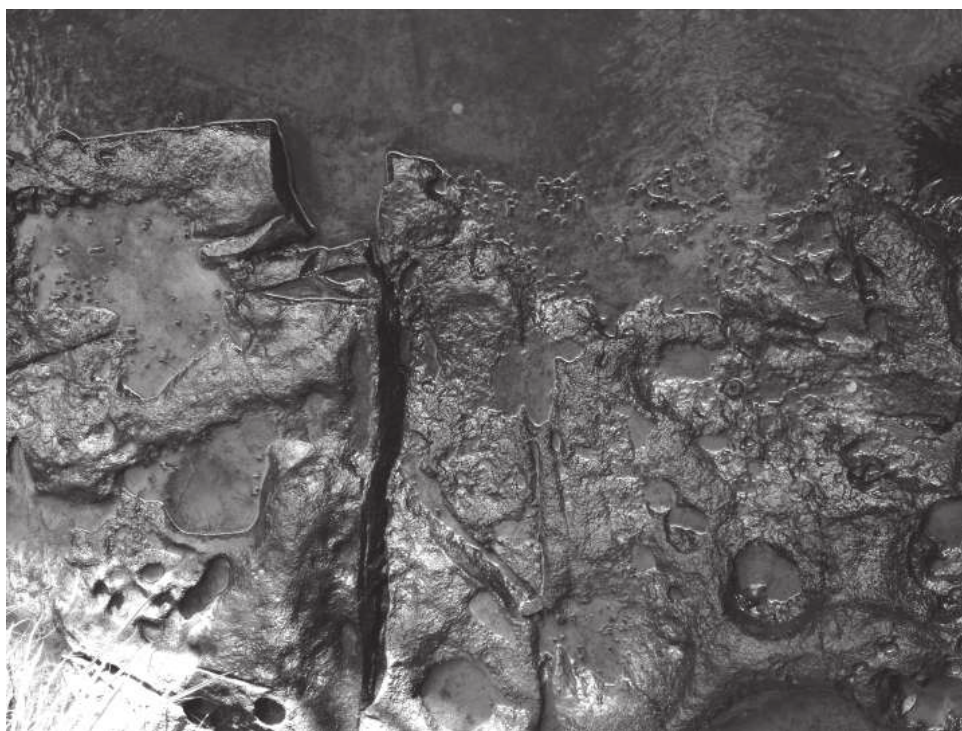
3.5 Imaginação

A partir da folha pousada na sua mesa, Sartre descreve-nos o exercício de *imaginação*⁴⁵. Começa por salientar que o objecto que tem diante de si é *para* ele mas não é *ele*⁴⁶, ou seja, que a sua existência não estava dependente do seu capricho e que ele podia apenas constatar-la⁴⁷. Porém, quando vira a cabeça até deixar de ver a folha, descobre que ela reaparece, não como *existência*, mas como *essência*⁴⁸. Em suma, como *imagem*. A perda da folha *de facto* criou um outro tipo de objecto⁴⁹ que permanece agora no horizonte das suas percepções subsequentes, ainda que não se confunda com elas⁵⁰.

Georges Didi-Huberman define a perda como o acontecimento capaz de transformar uma coisa, “por mais exposta e mais neutra que aparente ser”⁵¹, em algo *inelutável*, que nos passa a olhar e perseguir⁵². Explica este processo a partir de Stephen Dedalus⁵³, personagem de James Joyce, que *vê* no mar a metáfora da mãe que acabou de perder⁵⁴. Para Didi-Huberman, a metáfora de Joyce contém “todas as componentes teóricas que fazem de um simples plano óptico, que vemos, uma potência visual que nos olha na medida precisamente em que acciona o jogo *anadiómeno*, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, da marcação e da desmarcação, do aparecimento e do desaparecimento”⁵⁵. Pergunta, então, o autor “o que é que, no mar visível, familiar e exposto diante de nós, indica esse poder inquietante do fundo, senão o jogo rítmico «que as ondas trazem» e a «maré que sobe»?”⁵⁶. Parece existir uma semelhança entre as qualidades do mar e da sua mãe moribunda⁵⁷. Como se o mar se constituísse como *vestígio* das imagens que Dedalus traz consigo, e que são despertadas pela sua natureza *esverdeada e viscosa*⁵⁸, insinuante de uma verdade própria capaz de motivar tal relação.



42. *Mother as a void*,
Anish Kapoor,
1988.



43. *Água e Pedra*,
Fotografia do autor,
2012.

Deparamo-nos novamente com a possibilidade de um *referente*⁵⁹? Não, uma vez que não se trata de uma relação entre um referente e a sua constituição subjectiva, mas antes de uma relação entre a imagem e uma constituição *pré-objectiva e não-tética*⁶⁰ do mundo, e que ocorre no seio de uma subjectividade sem ser, para já, *subjectiva*.

3.6 Dialética

Segundo Pedro Janeiro, a *transformação do real em imagem* começa no nosso corpo, que constata e transporta as coisas para a nossa consciência a fim de comporem *o nosso mundo* sob a forma de imagens⁶¹. Uma vez parte desse mundo, através de um *processo de semiotização*⁶², as imagens passam a *significar* a realidade, a substituir aquilo que para a consciência é o real. Ao conter novas imagens, a própria consciência é *transformada*⁶³, partindo para os objectos com um novo olhar e atribuindo-lhes novas dimensões⁶⁴. E se anteriormente referimos que o *repertório do possível* influencia aquilo que *a priori* somos capazes de ver no mundo, podemos agora perceber que, depois do processo de semiotização, ocorre um *desdobramento desse a priori*⁶⁵. Porque renovou a sua *metodologia do ver*, a consciência vê outras coisas.

Quando Merleau-Ponty *percebe* a mesa em que escreve, o seu acto de percepção *ocupa-o* de tal forma que não consegue perceber-se a perceber a mesa⁶⁶. Para *se* perceber, teria de *interromper* o acto perceptivo e voltar-se para si. Reencontraria então a mesa, agora inserida na sua *história individual*⁶⁷, enquanto síntese das sensações que decorrem do seu acto perceptivo⁶⁸. À imagem de Sartre, veria a mesa emergir (ímergir?) no interior da sua consciência enquanto complexo de imagens. Quando Merleau-Ponty estava absorto no acto perceptivo a sua consciência *deixou de estar desdobrada diante de si*⁶⁹ e como que interrompeu a atitude crítica do entendimento, que é o que lhe permite a consciência das imagens⁷⁰. Conseguiu assim “coincidir verdadeiramente com o acto de percepção”⁷¹ e possibilitar uma *unidade do sujeito com a unidade intersensorial da coisa*⁷². Quando tenta perceber-se a perceber a coisa, a consciência como que interrompe o acto perceptivo para dele conceber um sentido objectivo, que será finalmente aquilo que designa por “mesa”⁷³. Quando voltar a dedicar a sua atenção ao acto perceptivo, a consciência *suspenderá* novamente o entendimento, permitindo-se ser invadida por um conjunto de dados⁷⁴. Porque se trata de uma síntese, a constituição do objecto encontra-se *desfasada* da sua percepção⁷⁵. A mesa vai então sendo *reaprendida*⁷⁶ sucessivamente por um perpétuo movimento de análise e síntese levado a cabo pela consciência.

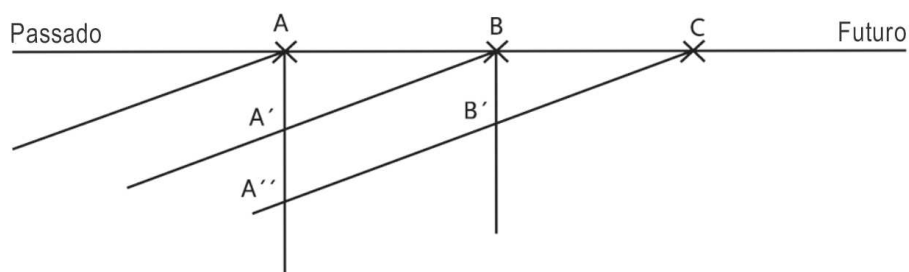
Também Norberg-Schulz e Jean Piaget encontram uma relação constante entre a percepção e a produção de *esquemas*. Definido como “uma reacção típica (estereotipada) perante uma situação

[ou] como um sistema coerente característico de pólos intencionais”⁷⁷, o esquema aproxima-se da noção de semema que referimos anteriormente. Consiste portanto no conjunto de propriedades que atribuímos a certa situação ou objecto⁷⁸, que é determinante para a nossa reacção a uma situação ou objectos similares.

3.7 Tempo

Partindo da relação entre entendimento e percepção, debruçemo-nos novamente sobre a questão do tempo. Quando se interroga sobre a forma como a consciência constitui o tempo, Merleau-Ponty revisita o rio heraclítico – analogia do tempo que sempre flui - agora visto da perspectiva de um observador situado na sua margem⁷⁹. Assim, em vez de considerar que a água corre em direcção ao futuro, o observador indica que elas escoam para o passado, empurradas pelas águas trazidas de montante, da nascente de onde jorra o porvir⁸⁰. Constatará também que, tanto as águas que passaram e aquelas que passarão, estão *presentes consigo no mundo*⁸¹, apenas em lugares distintos.

Assim será o tempo constituído pela a consciência: uma sequência de momentos disposta do mais longe para o mais perto, ou seja, do mais antigo para o mais recente. Segundo Merleau-Ponty, é através desta constituição, elaborada a partir da relação com as coisas, que a consciência *pensa* o tempo⁸². O resultado é *o registo que o entendimento elabora depois da sua passagem*⁸³, e portanto uma *duplicação* que a consciência cria *para si* dos acontecimentos *passados*. Abstraída do presente⁸⁴, a consciência constrói o tempo como um rio que corre à sua frente: colocada na sua margem, a consciência observa todos os momentos, do mais longe para o mais próximo, do porvir que se aproxima ao passado que se afasta.



44. *Consciência do Tempo (Zeitbewusstsein)*,
Edmund Husserl,
1928.

Para a consciência o tempo é uma construção espacial⁸⁵. Porque constrói o tempo, ela é contemporânea a todos os tempos⁸⁶. Porém, o seu vínculo à margem do rio e a uma posição específica nesse espaço, que confere uma distorção perspéctica à sequência temporal de imagens, indica que a consciência apenas se consegue abstrair do presente em que se encontra. Ela não deixa de estar associada a um *campo de presença*⁸⁷, nem de estar ligada ao *tempo verdadeiro*⁸⁸.

Se não estivesse mergulhada *num outro tempo*, um que não constitui mas que percepçiona, e se não existisse *um presente onde ela coincide com o ser*⁸⁹, a consciência seria alheia aos sentidos de passado, presente e porvir, e incapaz de conferir uma temporalidade aos acontecimentos⁹⁰.



45. *Mão de uma criança aborígine*,
Omar Reda,
n/d.

3.8 Corpo próprio

Merleau-Ponty diz-nos que “o homem não é um espírito *e* um corpo, mas sim um espírito *com* um corpo, e (...) [que] só acede à verdade das coisas porque o seu corpo está como nelas implantado”⁹¹. Fala do *corpo fenoménico*, aquele que *movemos*⁹² e que é para nós *o meio geral de ter um mundo*⁹³, e não ao *corpo objectivo*⁹⁴, formado por músculos e órgãos e matéria do conhecimento científico. Para o autor, é no corpo que fundamos as noções de tempo e espaço. Não um espaço *homogéneo e absoluto do pensamento clássico, da psicologia e da geometria*⁹⁵, mas sim um espaço *corporal*

e *heterogéneo*, “com direcções privilegiadas, que estão em relação com as nossas particularidades corporais e com a nossa situação de seres arrojados ao mundo”⁹⁶.

O corpo não *conhece* propriamente as coisas, uma vez que não as compreende por meio de representações ou simbolizações⁹⁷. As coisas existem para o corpo porque são a contraparte dos *movimentos de existência*⁹⁸ que lhe permitem assimilar o mundo em função do seu *esquema corporal*⁹⁹. Tal como a consciência, que é sempre *consciência-de-algo*¹⁰⁰, também o corpo se revela por meio da revelação do mundo exterior⁶¹, enquanto contraparte das coisas que apreende.

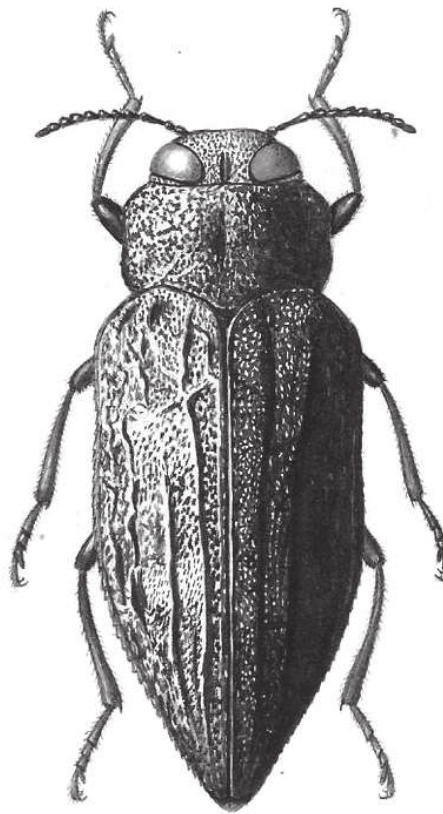
O corpo apreende o mundo porque partilha com ele um léxico. Tal como cada nome manifesta o acto de conhecimento que lhe deu origem¹⁰¹, também o mundo percebido exprime a *montagem corporal* que está subjacente¹⁰². Através do exemplo da visão, Merleau-Ponty descreve-nos a compaginação do corpo com as coisas: ao provocar uma *conduta motora*¹⁰³, a cor evidencia uma relação entre a sensibilidade corporal e o mundo que esta constrói¹⁰⁴. Diante da mancha iluminada, o corpo demonstra uma compreensão da *lógica da iluminação*¹⁰⁵ para perceber *de um só golpe*¹⁰⁶ aquilo que está à sua frente. Para além de um léxico, que traduz os estímulos do meio envolvente em atitudes motoras correspondentes, o corpo parece também ter uma compreensão sintática, que conjuga *sinergicamente*¹⁰⁷ todas as atitudes motoras (visuais, auditivas, olfativas, etc.) e confere uma unidade ao mundo anterior à constituição da consciência¹⁰⁸.

3.9 Corpo anónimo

Segundo Merleau-Ponty, é o corpo que realiza a síntese perceptiva, e não o *sujeito epistemológico*¹⁰⁹. Antes de chegar ao *sujeito*¹¹⁰, ao *entendimento*¹¹¹ e ao *conhecimento*¹¹², o mundo é construção de forma *pré-consciente, pré-objetiva, não-tética*¹¹³ e, de certa forma, *anónima*¹¹⁴. Como a representação não engloba a totalidade daquilo que um objecto é para o sujeito¹¹⁵, podemos afirmar que ele é desconhecedor dessa totalidade. O desfasamento entre o mundo percebido da percepção e o mundo constituído do entendimento é o motivo deste desconhecimento. Ao aceitar que a consciência constitui o mundo a partir da percepção, damos conta do mundo que é *correlativo à estrutura corporal*¹¹⁶ mas *anterior* à constituição subjectiva. Um mundo que o sujeito já *percebeu* mas que lhe falta ainda *entender*. O mundo percebido está simultâneamente *além* do acto perceptivo e *aquém* do entendimento. Por isso não *pertence*¹¹⁷ propriamente ao sujeito (*intelectual* pelo menos¹¹⁸). No entanto, como é apreendido pelos sentidos e construído em correlação com a sua estrutura corporal¹¹⁹, o mundo percebido encontra-se já no domínio da subjectividade.

A condição ambígua do mundo percebido nasce do desfasamento entre a percepção e o entendimento, entre o corpo e o sujeito¹²⁰. Este desfasamento permite que a consciência se

distancie do mundo percebido, assuma uma atitude crítica perante os dados da percepção, e constitua a sua história individual¹²¹. Durante o acto perceptivo, contudo, a consciência *não põe em questão*¹²² os dados captados pelo corpo e pelos sentidos, assumindo-os como o *produto de uma compaginação*¹²³ do corpo com o mundo e o resultado de um *ser-no-mundo* que o sujeito *não escolhe*¹²⁴ e do qual *não duvida*¹²⁵.



46. *Metallic Wood Boring Beetle*,
William C. Matthews,
circa 1900.

Para Merleau-Ponty, a experiência perceptiva ocorre *na periferia do ser*¹²⁶, na parte dele que é anónima, e que apreende as coisas antes dele as conhecer¹²⁷. Por esse motivo é que as objectivações do sujeito – entendido como “aquilo que ele tem consciência de ser”¹²⁸, são sempre transcendidas pelas suas percepções. Não só é *autónomo* o mundo organizado pela percepção, como é com base nessa percepção que o sujeito constrói os seus objectos. Por outras palavras, aquilo em que o entendimento se baseia para constituir o seu mundo já é dado *mundificado* pela percepção.

Com o desdobramento da consciência, aprofundemos agora a questão do anfitrião e do desenhador¹²⁹. Se considerarmos então que o desenho é o entendimento a fixar o instante, consideramos também o desenho como acto de conhecimento, como momento em que a consciência se deixa inundar por dados novos e se obriga a si mesma a reformular o sentido que atribuía ao mundo em seu redor. Aquele que desenha o mundo à sua volta deixa no papel marcas das formulações que a sua consciência elabora, que nunca termina e que apenas interrompe. O anfitrião, por seu lado, imagina aquilo que está ausente. Desenha por isso um porvir. *Projecta* a chegada daquele que vem contrariar o seu desenho, precisamente por ser estrangeiro à sua imaginação¹³⁰.

3.10 Movimento

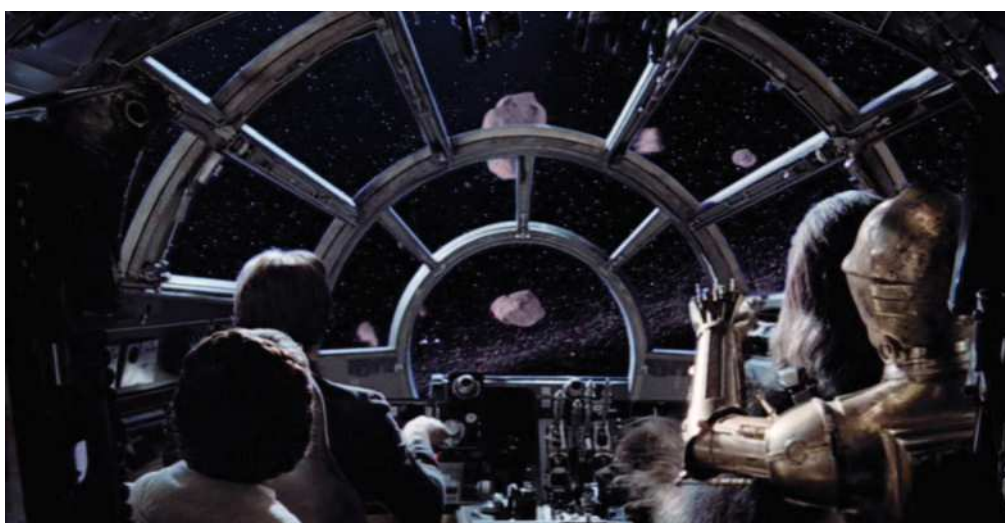
Para Merleau-Ponty, o pensamento objectivo é insuficiente para compreender a noção de movimento. De acordo com este pensamento, o movimento consistirá num objecto que *altera a sua relação de distância com um determinado referencial mantendo-se o mesmo*¹³¹. Para determinar que o objecto se mantém igual em toda a sua trajectória, este terá de ser analisado tendo em conta cada uma das suas posições no espaço. Assim decomposto, o movimento acaba por ser *negado*¹³², por se constituir apenas como um agregado de instantes sucessivos nos quais o objecto é subtraído do seu carácter *transitório*¹³³ e *mobilidade*¹³⁴.

A percepção, por outro lado, não tenta definir cada uma das posições do objecto no espaço, antes considera o movimento como uma das suas propriedades intrínsecas. Porque é apreendido pela *experiência*¹³⁵ e não pelo pensamento, o objecto e o movimento são integrados num único *fenómeno*¹³⁶ que liga a identidade do objecto à sua condição *movente*¹³⁷. Percebemos então uma *pura passagem*¹³⁸, na qual um *algo-que-se-move*¹³⁹ manifesta a sua fisionomia através da sua condição passageira. Enquanto o pensamento objectivo considera que o movimento está na relação *entre* um determinado referencial e um objecto cujas qualidades existem independentes e *a priori* dessa relação, a percepção encontra no movimento a circunstância determinante¹⁴⁰ para a identidade desse algo - que já se move mas que ainda não é um objecto¹⁴¹ - e que é em primeiro lugar a *modulação de um ambiente*¹⁴² que o corpo instituiu como *fundo* desse movimento¹⁴³. Para o corpo não existe um objecto móvel separado de um referencial, apenas um único ambiente que ele estabelece em seu redor¹⁴⁴. Uma coisa é considerada em movimento quando atravessa esse ambiente estabelecido, quando algo cruza o campo ao qual ele se encontra *ancorado*¹⁴⁵ pelo olhar¹⁴⁶.



47. *A bigger splash*,
David Hockney,
1967.

do pensamento objectivo? Segundo Merleau-Ponty, o campo(*campus, capere*)¹⁴⁷ não é o sistema imaginário de coordenadas que o corpo sobrepõe aos objectos para avaliar as relações que existem entre eles. É o estágio de um *nível espacial*¹⁴⁸ criado pelo corpo através da sua relação com as coisas, e que funciona como um sistema sinérgico de direcções que ele tece em redor de si para se orientar. Para o corpo os objectos não são pensados mas *vistos*¹⁴⁹. O seu movimento não é resultante de um cálculo que coloca dois elementos em relação, mas da sua *engrenagem*¹⁵⁰ a um mundo onde ele tem o poder(*prise*)¹⁵¹ para agir. Para determinar que uma figura se move à nossa frente, devemos ter em conta o fundo *solicitado*¹⁵² por esse movimento, tal como o corpo que sustenta ambos – não através do pensamento, mas através do olhar¹⁵³. O corpo é o *terceiro termo subentendido*¹⁵⁴ da estrutura figura/fundo, de um espaço que é, em primeiro lugar, *corporal*¹⁵⁵. Pela análise do movimento, Merleau-Ponty demonstra a *ancoragem* do corpo a um espaço *implicado temporalmente*¹⁵⁶, *fenoménico*¹⁵⁷, *não-geométrico*, que ele não pensa mas que *habita*¹⁵⁸.



48. Perseguição no campo de asteróides,
Irvin Kershner e George Lucas,
1980.

3.11 Constância

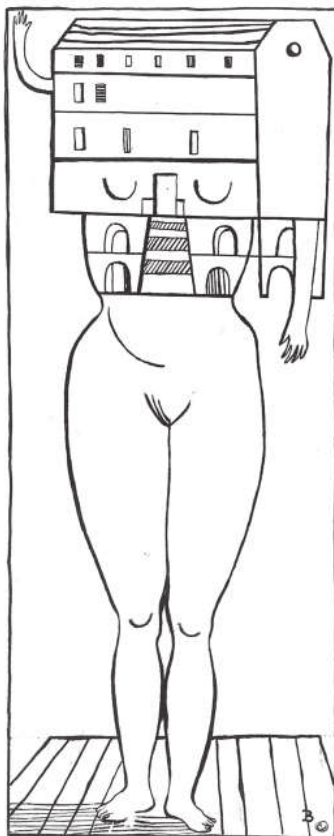
A transformação moderna do paradigma espacial foi um fenómeno transversal à ciência, à arte e à tecnologia¹⁵⁹. Com as invenções de Pacinotti e as formulação de Maxwell, o universo solta-se das leis da mecânica newtoniana¹⁶⁰ e passa a ser entendido à luz dos seus campos electromagnéticos¹⁶¹. A par do desenvolvimento da matemática e da recém-criada electromecânica, Cézanne opera a sua revolução pictórica¹⁶², aproximando o mundo pictórico da experiência vivida¹⁶³. Contrária

também a perspectiva clássica, considerando-a como uma *representação convencional*¹⁶⁴ ocupada em mostrar o mundo a partir da conjugação de todas as percepções¹⁶⁵, excluindo o olhar do espectador com vista à harmonização geométrica da paisagem¹⁶⁶. O pintor preocupa-se agora em passar para a tela toda a *duração* da sua pintura, composta por diferentes sentimentos e pontos de vista¹⁶⁷. Rejeita assim o espaço visto como “meio das coisas simultâneas, que um observador absoluto, igualmente próximo de todas elas, poderia dominar, sem ponto de vista, sem corpo, sem situação espacial, em suma, pura inteligência”¹⁶⁸, em função de um outro, “sensível ao coração, onde também nós estamos situados, perto de nós, organicamente a nós ligado”¹⁶⁹. Também na filosofia e na psicologia o espaço deixa de ser considerado como *objecto longínquo relacionado com um sujeito desencarnado*¹⁷⁰ para ser entendido como *meio familiar afecto a um seu habitante*¹⁷¹. O espaço “homogéneo oferecido inteirinho a uma inteligência sem corpo”¹⁷² dá lugar a outro “heterogéneo, com direcções privilegiadas, que estão em relação com as nossas particularidades corporais e com a nossa situação de seres arrojados ao mundo”¹⁷³.

A evolução da noção de espaço é, para Merleau-Ponty, o exemplo do afastamento do pensamento moderno relativamente aos conceitos clássicos, que consideravam existir uma distinção entre o espaço e o mundo físico¹⁷⁴. De acordo com a visão clássica, o espaço é o “meio homogéneo em que as coisas estão distribuídas segundo as três dimensões, e onde conservam a sua identidade, apesar de todas as mudanças de lugar”¹⁷⁵. As propriedades das coisas relacionam-se por isso a uma condição física¹⁷⁶, mas nunca à posição que ocupavam no *espaço geométrico*, considerado enquanto *vazio abstracto e uniforme*¹⁷⁷. Com o desenvolvimento das geometrias não-euclidianas surge contudo uma concepção *curva*¹⁷⁸ e *heterogénea*¹⁷⁹ do espaço, que vincula as propriedades das coisas à posição que ocupam no espaço¹⁸⁰, dificultando uma diferenciação entre o espaço e os objectos que nele se encontram¹⁸¹.

Quando circundamos um objecto, um cubo¹⁸² ou uma mesa¹⁸³, observamos as suas proporções mudar ligeiramente, tanto a sua silhueta como as suas arestas mudam de lugar como as relações de distância entre elas¹⁸⁴. À medida que o nosso ponto de vista faz variar a relação entre as diferentes partes do objecto, a nossa percepção do objecto enquanto todo muda¹⁸⁵. Por outro lado, se observarmos *o mesmo* objecto em contextos distintos, num local ou posição diferentes, também a nossa percepção nos proporciona um objecto distinto¹⁸⁶. Contudo, porque somos capazes de subsumir numa única experiência as diferentes visões que obtemos do objecto, extraímos dele uma forma *constante*¹⁸⁷. Parafraseando Norberg-Schulz, a mesa é redonda para nós apesar de a vermos elíptica¹⁶⁷. Após múltiplos olhares descodificamos um *esqueleto estrutural*¹⁶⁸ que se mantém independentemente das diferentes perspectivas e contextos em que a encontramos¹⁶⁹. A partir da sua estrutura, construída segundo *esquemas topológicas e euclidianos*¹⁷⁰, conseguimos determinar

quais são as partes que consideramos mais preponderantes para a sua percepção¹⁷¹. Com base em Piaget e Wittgenstein, Norberg-Schulz explica que os primeiros esquemas assentam em *fenómenos de constância*¹⁷², como “consequência das primeiras operações concretas das crianças e não uma abstracção intelectual das propriedades das coisas”¹⁷³. Antes de associar diferentes fenómenos a um único objecto, a criança começa por captar *transformações topológicas*¹⁷⁴ baseada em relações elementares que atribui às próprias coisas e não a alterações circunstanciais das relações aparentes entre as coisas e ela¹⁷⁵. Só posteriormente é capaz de construir esquemas abstractos para compreender relações entre coisas separadas. A *linha recta*, o *referencial vertical-horizontal* e o *espaço tridimensional e euclidiano*¹⁷⁶ são exemplos de *esquematisações* que a criança só cria mais tarde de acordo com a sua relação com as coisas¹⁷⁷. A nossa consciência do espaço está assim vinculada aos *esquemas operativos* definidos por Piaget¹⁷⁸, ligados às diferentes tarefas do quotidiano, afectos a um contexto cultural e não fundados no espaço euclidiano¹⁷⁹. Ao ligá-la ao desenvolvimento mental, Piaget comprova que a percepção do espaço é uma *construção gradual*¹⁸⁰ *fundada na acção que exercemos nos objectos*, e não na simples constatação das suas propriedades¹⁸¹.



49. *Femme Maison*,
Louise Bourgeois,
1946-47.

3.12 Crítica da constância

Merleau-Ponty rejeita que a unidade das coisas e do mundo resulte de um esforço por parte do entendimento ao entrecruzar os diferentes dados da experiência¹⁸², defendendo que essa unidade é, em primeiro lugar, *sentida*¹⁸³ e *experimentada*¹⁸⁴. Para o autor, *o mundo natural é a súpula das relações intersensoriais*¹⁸⁵, não porque o sujeito signifique o mundo *sensível*¹⁸⁶, mas porque existe, *abaixo de si*¹⁸⁷, um corpo que *experiencia*¹⁸⁸ o mundo antes de este ser oferecido à *reflexão*¹⁸⁹ e à *significação*¹⁹⁰. Para o corpo o mundo é como um *estilo*¹⁹¹: identificado e compreendido sem ser propriamente definido ou objectivado¹⁹².

Para Merleau-Ponty, o papel do corpo no mundo é similar ao do coração no organismo: dele pulsa a matéria que alicerça a reflexão e o pensamento¹⁹³. Analisar devidamente a questão do espaço implica por isso ter em conta uma corporalidade *sine qua non*¹⁹⁴. Como já referimos, o autor não se refere ao *corpo objectivo* - amálgama de matéria orgânica e objecto de estudo científico¹⁹⁵ - mas sim ao *corpo próprio*, que é um *agente de acção*¹⁹⁶, o nosso *meio de ter um mundo*¹⁹⁷, *correlativo*¹⁹⁸ de todas as coisas. Assim, quando um sujeito procede a uma acção corporal, não é o seu corpo objectivo que ele faz mover no interior de um mundo objectivo, mas sim o corpo *fenomenal* que, pela sua acção, faz existir um mundo também *fenomenal*¹⁹⁹. Não pensa, portanto, com todos os músculos e tendões envolvidos numa acção, nem procura os seus membros no espaço para a realizar²⁰⁰, uma vez que o seu *esquema corporal*²⁰¹ os articula em conjunto com as coisas em seu redor, instituindo-as *inadvertidamente*²⁰² como *pólos de acção*²⁰³. Ao desenvolver uma relação *operativa* com as coisas em seu redor, o corpo fenomenal, “enquanto potência de um certo número de acções familiares”²⁰⁴, instaura um mundo que não é senão *o conjunto de operações potenciais e seus pontos de aplicação possíveis*²⁰⁵.

Porque ocupa apenas um lugar no espaço, ao contrário da consciência no seu mundo reflexivo, o corpo detém apenas um ponto de vista de cada vez²⁰⁶. Como é possível então que para nós um cubo tenha *seis lados iguais*, quando não somos capazes de os ver em simultâneo²⁰⁷? Será porque agrupamos e organizamos numa *constante geométrica* os dados desconexos que recebemos da experiência?

Para encontrar uma espacialidade *não-tética, pré-consciente e pré-objectiva* que antecede a espacialidade geométrica, Merleau-Ponty examina o pensamento discursivo, em busca daquilo a que nos referimos quando falamos em seis lados iguais²⁰⁸. Para o autor, o cubo é “uma forma particular que encerra um fragmento de espaço entre seis faces iguais”²⁰⁹, que evoca em nós a experiência de um espaço encerrado. Sem que dispuséssemos dessa experiência, não conseguiríamos pensar num espaço encerrado²¹⁰. Temos de recorrer à nossa condição de sujeitos encarnados para pensar num cubo, já que “no espaço ele mesmo e sem a presença de um sujeito psicofísico

não há nenhuma direcção, nenhum dentro, nenhum fora”²¹¹. Mesmo no pensamento o cubo é condicionado pela posição do observador²¹². Por isso é que, quando pensamos num cubo, estamos com ele no espaço e o observamos também de diferentes perspectivas. Pensá-lo com seis faces iguais é, para o autor, algo que é tão impossível como seria vê-las em simultâneo, já que implicaria considerar o cubo da maneira como ele é *para ele mesmo enquanto objecto*, sem a experiência que o introduziu no nosso mundo²¹³. Assim, quando falamos de um cubo com seis faces iguais, expressamos a *ideia limite* de uma presença que é, na sua génese, *carnal e perceptiva*²¹⁴. Não é o pensamento que monta o cubo a partir das sensações obtidas da experiência, mas sim o corpo que o interioriza através do seu esquema corporal²¹⁵. A coisa aparece no mundo fenomenal como sùmula das experiências corporais e como síntese do *corpo próprio*²¹⁶ baseada em diferentes sentidos²¹⁷, não como composição efectuada pela síntese reflexiva.

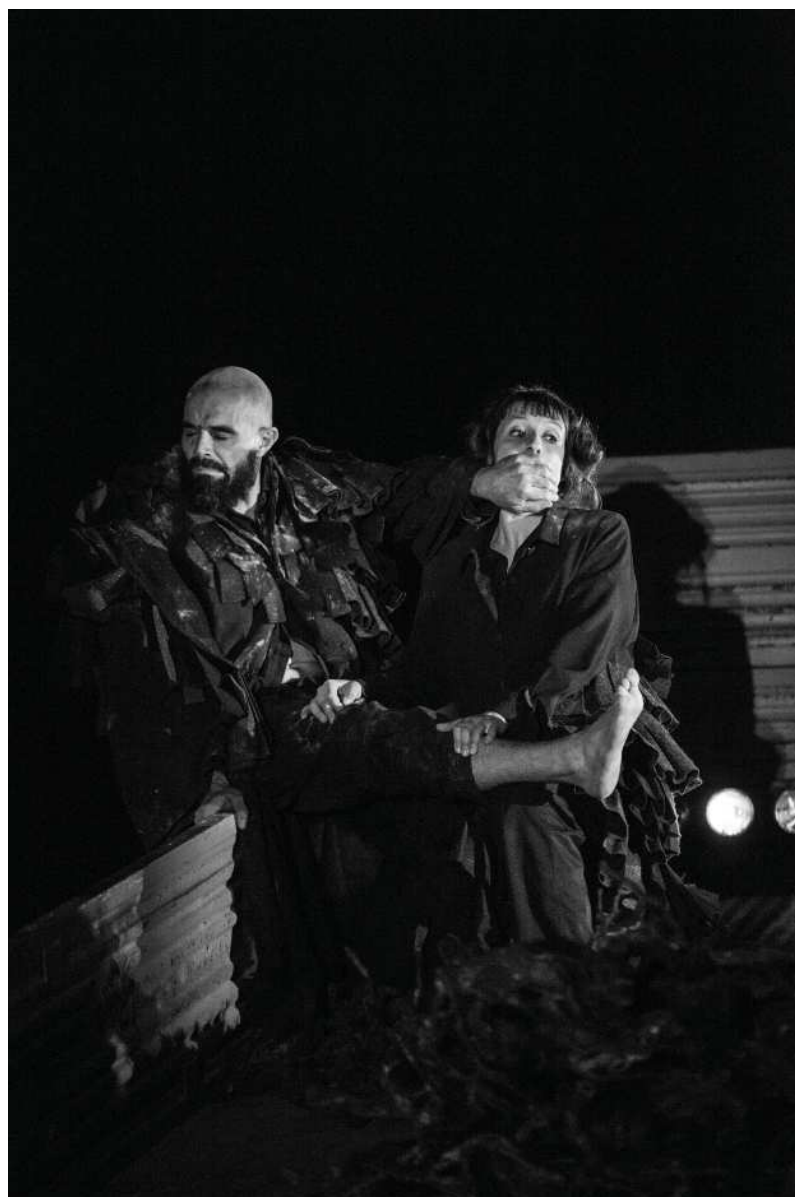
3.13 Espaço geométrico

Segundo Netto, a geometria localiza-se na base do pensamento científico ao permitir uma leitura *clara e imediata* da realidade²¹⁸. Entendida como ponte entre o mundo concreto e o mundo abstracto²¹⁹, a geometria é muitas vezes incapaz de traduzir a complexidade dos fenómenos, conveniente para estudar os seus aspectos mais superficiais²²⁰, mas insuficiente para apreender uma realidade que é *dialéctica*²²¹ e transitória. E ainda que a aponte como modo de análise, o autor ressalva que nem o pensamento concreto como o abstracto são propriamente *geométricos*²²².

Entendamos a geometria como linguagem que *canta o mundo*²²³ à sua maneira, e que *nomeia* certos aspectos da realidade porque os definiu *a priori* como possíveis²²⁴. De acordo com a sua lógica, o geómetra *sistematiza*²²⁵ e *estabiliza*²²⁶ a realidade por meio de um sistema de unidades, ou *metron*²²⁷, que lhe permite traduzir o mundo em termos de *distâncias* e *intervalos*²²⁸. Consolida deste modo um corpo de conhecimentos que se inscreve no seu domínio epistemológico²²⁹. No entanto, quando imagina um mundo composto por *distâncias* e *intervalos* – por *coisas* e *vazios* entre as coisas²³⁰ – o geómetra baseia-se nas experiências que lhe permitiram conferir significado a estes termos²³¹. Vincula assim o mundo fragmentado e lógico da geometria a um *outro*, *indivisível*²³² e *pré-lógico*, correlativo ao seu corpo, que “não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pela qual a posição das coisas se torna possível”²³³. Para o corpo, o espaço não se caracteriza como o vazio abstracto onde as coisas se encontram como que suspensas²³⁴, mas sim por uma teia de relações operativas que ele tece com as coisas²³⁵ para *as fazer aparecer para si* e para *o fazer aparecer para nós*²³⁶. As coisas e o espaço são os termos de uma *teleologia corporal*²³⁷, alcançados através de uma correlação²³⁸ intersensorial que é consubstanciada num mundo que



50. *Room*,
Peter Kogler,
2015.



51. *Em Nome da Terra*,
Teatro O Bando,
2015.

antecede todas as *qualidades*²³⁹ que o pensamento de seguida lhe atribui²⁴⁰.

3.14 Esquema corporal

O corpo partilha uma lógica com as coisas porque se encontra no mundo *com elas*²⁴¹. O corpo não é uma *coisa*²⁴², mas um *meio que as coisas têm de existir para o sujeito*²⁴³, que *existe em direcção às coisas*²⁴⁴ e *em função das mesmas*²⁴⁵. A existência da coisa e do corpo é correlativa, originária de um mesmo fôlego intersensorial que convoca um e outro à existência. Quando vê e agarra a coisa, o corpo sabe onde elas se encontram porque localiza os seus olhos e as suas mãos, do mesmo modo que sabe onde se localizam os seus olhos e as suas mãos porque vê e agarra as coisas. A *contrapartida motora*²⁴⁶ que faz aparecer as coisas para o corpo fá-lo também aparecer para ele. Enquanto complexo sinérgico e sinestésico²⁴⁷ situado *aquém da constituição do sujeito*²⁴⁸, o corpo estabelece simultaneamente o mundo à sua volta e a sua posição nele. A sua formulação sinérgica *exprime*²⁴⁹ por isso o mundo do qual ele é indissociável.

Merleau-Ponty define o *esquema corporal* como “um resumo de nossa experiência corporal capaz de oferecer um comentário e uma significação à interioceptividade e à proprioceptividade do momento”²⁵⁰, vinculando-o portanto a um determinado estágio de uma história própria. À medida que constrói o mundo à sua volta, o corpo recria o seu complexo intersensorial em função de todas as experiências antecedentes, confrontando-o sucessivamente com os novos dados da percepção e renovando-o constantemente. A partir da sua condição histórica, o esquema corporal manifesta-se então como uma “tomada de consciência global da postura do sujeito no mundo intersensorial”²⁵¹ que se serve da lembrança de todas as suas posturas anteriores²⁵². O autor exemplifica esta lembrança através dos casos de mutilação estudados pela fisiologia, nos quais o paciente recorda o complexo sensorial associado à perna amputada²⁵³. Porque o seu mundo contou sempre com a existência da sua perna, o paciente sentirá um *membro fantasma*²⁵⁴ compelido a desempenhar o papel que o membro real desempenhava nas situações em que o mundo o convocava a agir²⁵⁵.

Da sua condição *não-tética*²⁵⁶, o corpo guarda *imagens*²⁵⁷ das coisas e dos esquemas corporais que lhes correspondem para consolidar a sua relação com o mundo. Cada imagem é entendida, não como um dado disperso da realidade, mas como uma manifestação da unidade do mundo, como a *aparência*²⁵⁸ de uma *facies totius universi*²⁵⁹. O objecto emerge assim “como a razão de todas as experiências que dele tivemos ou que dele poderíamos ter”²⁶⁰, como objecto *visto de todos os tempos*²⁶¹. Por reconhecer todos os momentos *precedentes*²⁶², o corpo avalia o mundo - avaliando-se a ele mesmo por correlação - *empoleirado numa pirâmide de passado*²⁶³. Se o anosagnóstico tem

dificuldades em adaptar-se a um mundo sem contar com a sua perna, é porque a perna *contou* para a construção desse mundo, e *contará* ainda, mesmo que omissa.

3.15 Habitar Merleau-Ponty

Segundo Merleau-Ponty, o *habitar* é a capacidade que permite ao corpo inscrever as coisas no seu complexo motor, de modo a construir o mundo em correlação com o seu esquema corporal²⁶⁴. Tal como a apreensão do movimento, também a espacialidade do sujeito recebe da motricidade corporal o seu primeiro contorno significativo²⁶⁵, e não da análise objectiva do pensamento. Através dos seus gestos, o corpo localiza e incorpora as coisas à sua volta. Deixa então de se mover *no*²⁶⁶ espaço para passar a *gerar espaço através do seu movimento*²⁶⁷, o que lhe confere um papel *originário e originador*²⁶⁸, que transcende o *de mero instrumento de conhecimento ao serviço da consciência*²⁶⁹. Quando se desloca, o corpo não executa um movimento calculado para o espaço constituído pela consciência, ele atravessa uma distância espácio-temporal que ele próprio *traça* no momento em que se dá esse deslocamento²⁷⁰. É o corpo *que se move a si mesmo* e que, com esse movimento, desvenda o seu mundo²⁷¹. Ele não *conhece* o mundo da mesma forma que a consciência, porque não está dele desdobrado, mas o mundo que *pratica* subjaz a todas as suas constituições²⁷². A *praktognosia*²⁷³ corporal é alicerçada pelo *habitar*²⁷⁴ e pelo desenvolvimento de *hábitos*²⁷⁵. Merleau-Ponty defende que o hábito não é um *conhecimento* nem um *automatismo*, mas um *saber* que só o corpo detém²⁷⁶, uma *familiaridade* que existe apenas como *modulação motriz* e que não se traduz por uma designação objectiva²⁷⁷. Quando aprende uma nova dança, o sujeito exerce a sua capacidade de renovar o seu próprio esquema corporal²⁷⁸. Recorre aos movimentos que já assimilou (andar, correr, etc.²⁷⁹) e confronta-os com os movimentos que tem de aprender. À imagem do processo de significação, o corpo assimila a nova sequência de gestos a partir da actualização do esquema corporal presente, *não por uma síntese intelectual*²⁸⁰, mas através de uma *consagração motora*²⁸¹. Uma vez *habitado*, o esquema corporal evoca os movimentos aprendidos consoante a situação que os solicita²⁸².

Para Merleau-Ponty, o hábito *exprime este poder de dilatar o ser no mundo ou de mudar de existência anexando novos instrumentos*²⁸³. Quando aprende a tocar um instrumento musical ou a conduzir um automóvel, o sujeito *integra o espaço do objecto no seu próprio espaço corporal*²⁸⁴, uma vez que estes passam a *participar do carácter volumoso do seu corpo próprio*²⁸⁵. Mesmo que não consiga posicionar objectivamente as teclas no espaço, o sujeito conserva uma formulação corporal e espacial que viaja consigo²⁸⁶. Para o organista, as teclas do órgão não aparecem como *localizações* no espaço objectivo, mas antes como *lugares* no mundo onde aparecem *determinados valores emocionais e musicais*²⁸⁷. Ele não *memoriza* a posição objectiva das teclas nem *pensa* na postura do seu corpo



52. *Sleep of the Beloved no. 45*,
Paul Maria Schneggenburger,
2010.

para conseguir tocá-las²⁸⁸, uma vez que o seu corpo integrou a *forma*²⁸⁹ do instrumento no seu esquema corporal. Porém, isto não significa que o valor expressivo do órgão não tenha uma implicação espacial. Ele manifesta-se no espaço fenoménico, *por meio lugares*²⁹⁰.

Quando cria significações próprias a partir da relação com as coisas, o corpo adquire *hábitos* do mundo que construiu à sua volta. Mas essas significações, esses hábitos, não deixam de existir em correlação com o mundo, já que, como vimos, o corpo não se encontra desdobrado dele²⁹¹. Ao *habitar*²⁹², o corpo “projeta as significações no exterior dando-lhes um lugar”²⁹³. Os lugares são as concretizações espaciais das significações do corpo, que fazem com que as coisas “comecem a existir como coisas, sob nossas mãos, sob nossos olhos”²⁹⁴. Enquanto configurações do espaço fenoménico²⁹⁵, os lugares *evocam e revelam* os hábitos e as formulações corporais decorrentes de uma *existência espacial*²⁹⁶, mas enquanto *ocasiões*²⁹⁷ de uma *experiência*²⁹⁸, eles representam também a oportunidade para uma sua actualização.

3.16 Habitar Heidegger

Se o hábito (*habitus*²⁹⁹) é o resultado provisório da experiência acumulada do homem com as coisas, e a emanção de uma *construção recíproca* do homem e do mundo, o habitar (*habitare*³⁰⁰) será o fôlego que, de uma maneira aparentemente contraditória, orienta essa construção para uma conclusão ao mesmo tempo que a mantém irresoluta. Para Heidegger, o *habitar* está intimamente ligado a um *construir*³⁰¹. Não um construir que *edifica e produz*, mas um construir que está *antes*, que *cuida das coisas que crescem*³⁰². No cuidar reside o cariz enigmático do habitar. Porque é, desde o início, uma *estada junto delas*, o habitar transmite às coisas a sua *essência mutável*³⁰³. Aquilo que é cuidado mantém-se, *preserva-se*, mas aquilo que cresce *espera, frutifica, muda e morre*³⁰⁴. Ao cuidar daquilo que cresce, o habitar guarda as coisas mas preserva o seu *ser livre*³⁰⁵.

Segundo Heidegger, a ponte é um tipo particular de coisa³⁰⁶. É uma *coisa construída*, e portanto uma coisa *e* um símbolo em simultâneo³⁰⁷. Não começa por ser uma *mera ponte* até receber “algo que, tomado em rigor, não lhe pertence”³⁰⁸. Ela é uma ponte porque *reúne* a expressão³⁰⁹. Não existia expressão antes da ponte nem a ponte existia *como ponte* antes da expressão³¹⁰. A ponte proporciona um *local* à expressão, e a expressão torna-se *lugar* por via da ponte³¹¹. Para Heidegger, o local é a disposição *do* espaço, a disposição *de um* espaço, mas o lugar só acontece quando se dá a *reunião* da expressão na coisa, quando o espaço recebe a sua *essência*³¹².

O espaço abstracto compreende infinitos locais e pontos, é geométrico e matemático, e constitui-se por relações algébrico-analíticas, alturas, larguras e comprimentos³¹³. Mas este espaço não contém *lugares*³¹⁴. Os lugares dispõem do espaço mas não é nele que encontram a sua *essência*.



53. *Casa em Caleta Tortel*,
Fotografia do autor,
2012.

Essa essência é dada pelo habitar, pelo homem³¹⁵. O habitar, ao levar a sua essência às coisas, é o meio dos lugares aparecerem no espaço. E porque o habitar é *o modo de ser do homem na Terra*, é pelos lugares que o homem *vive* o espaço³¹⁶. Falar do *homem* é, para Heidegger, implicar desde logo uma estada junto das coisas, um estar no espaço por meio de lugares. No âmbito do habitar, o homem e o espaço não existem em separado, mas em mútua relação: o espaço habitado é *ontológico*, não geométrico, e existe enquanto *extensão* do homem, e o homem, porque habita, *sustém-se* através desse espaço³¹⁷.

Para Heidegger, a ponte é um lugar porque nasce de um *construir como habitar*³¹⁸. O *construir edificante* constrói *coisas que não crescem*, coisas que são o produto de uma actividade “cujas operações têm como consequência um resultado, o construto acabado”³¹⁹. Mas o *construir como habitar*, decorrente da condição transitória do *hábito*, consente que a construção do lugar não termine, e que, à imagem do habitar, seja fruto de um constante exercício de (re)invenção.

3.17 O lugar de Higinio

A partir das palavras de Álvaro Siza, Nuno Higinio reflecte sobre a natureza do lugar. Observa que, no texto relativo à sua obra em Marco de Canaveses, o arquitecto assume a necessidade de construir um *lugar* que substituísse o *local* existente³²⁰. Questionando-se sobre a distinção dos dois termos, Higinio recusa a presença humana como factor decisivo, visto que o arquitecto enuncia factores naturais e factores humanos como causas para *a falta de lugar*³²¹. Para Siza, a construção do lugar parece consistir na transformação de uma situação física existente que é concretizada através *da implantação criteriosa de uma prótese* com vista à criação ou restituição de uma determinada ordem que é inexistente ou que está ausente do local³²².

O *lugar* e o *local* derivam de uma mesma origem linguística mas a sua evolução semântica levou-os por percursos diferentes³²³. Ao longo da sua evolução, o *local* “manteve a sua modalização mais presa a determinações meramente espaciais”³²⁴, enquanto o lugar “dispersou-se por lugares não necessariamente localizáveis, porque já não têm a ver com uma localidade, uma região, uma comarca delimitada”³²⁵. Para Higinio, o lugar tem vários significados³²⁶ mas é sobretudo num deles que o autor decide focar a sua atenção. Afirma então que *as coisas, quando acontecem, têm lugar*³²⁷, concluindo também que “ter lugar é ter ocasião de acontecer”³²⁸.

Na perspectiva de Higinio, é o *acontecimento* que dá às coisas um lugar³²⁹. Mas que acontecimento é esse, que transforma o local em lugar? Será o *desenho* do arquitecto, ao tentar “oferecer um lugar *justo* ao hóspede que chega”³³⁰? Para Siza, “uma estrada com muito trânsito”³³¹, “um conjunto de edifícios de péssima qualidade”³³² e “uma pendente muito acentuada”³³³ não pertencem ao lugar,



54. *Hermit Crab in a glass shell*,
Robert DuGrenier,
n/d.

pelo que cabe ao arquitecto *desenhar um novo*³³⁴. Quando desenha, o arquitecto imbui o seu lugar de uma *lógica* e de um *metron*³³⁵, em suma, de uma medida que ele julga ser apropriada *ao gosto* do hóspede³³⁶. Assim, com a ajuda do desenho, o lugar do arquitecto contraria a (des)ordem do local para criar uma outra³³⁷, uma que abre *a possibilidade* da chegada do hóspede³³⁸. Mas não será precisamente pela lógica com que o arquitecto guia o seu desenho aquilo que impede o lugar de ser ajustado à chegada do hóspede?

Como vimos, é da natureza do hóspede ser um *estrangeiro* no país onde se encontra. Como estrangeiro, ele tem o poder de subverter a ordem instituída, um poder que não exerce por nenhuma acção explícita, mas que se concretiza com a sua chegada³³⁹. A chegada do hóspede é o *acontecimento* que revela a incapacidade do anfitrião em antever o modo de ser do que é estrangeiro, do que transcende qualquer lógica sua. Como *autor* do seu projecto, o arquitecto ganha uma *autoridade*³⁴⁰ sobre o lugar que inventou, um tipo de autoridade como aquela que cabe ao anfitrião manter e ao hóspede contrariar. Ainda que Siza ofereça o lugar que desenhou *ao porvir*³⁴¹, a sua autoridade é inscrita pela sua assinatura e pelo limite do seu desenho³⁴². Como afirma Higino, “todo o discurso sobre o lugar (topologia) implica uma incisão, a inscrição de um traço que, marcando fronteiras, está destinado a violá-las”³⁴³. E assim, tal como o anfitrião, também o arquitecto se sujeita a *falhar* quando atribui uma *medida*³⁴⁴ ao hóspede, na expectativa de determinar as suas acções. A natureza do hóspede reside na *imprevisibilidade do porvir*³⁴⁵, e só mesmo através de uma *hospitalidade sem limites*³⁴⁶ conseguiria o arquitecto atribuir um lugar ao hóspede. Mas será possível projectar uma *hospitalidade sem limites*, sobretudo quando *projectar* implica, precisamente, definir o *porvir* e (de)limitar o *acontecimento*³⁴⁷?

3.18 Corpo cultural

Robinson Crusoe não previa a chegada de Sexta-Feira, mas ainda assim a sua chegada *teve lugar* na sua ilha. O lugar da sua presença é o lugar de um outro que, exactamente por ser *outro*, transcende as figuras de Robinson. Ainda que não preparasse a sua chegada, a presença *ameaçadora*³⁴⁸ do hóspede colocou-o na posição de um anfitrião. Ameaçadora porquê? Porque, segundo Higino, *vem desbordar a lógica de um discurso*³⁴⁹, o discurso que Robinson escrevera com a sua própria *língua*, e que era “marcado e demarcado pelos marcos intocáveis da unidade, do sentido e da pureza”³⁵⁰. Quando chega, Sexta-Feira duplica esse discurso, extravasa o seu sentido e contamina a sua pureza.

A pegada de Sexta-Feira marca o acontecimento da sua chegada mas não é o seu lugar. A marca é o vestígio da *colocação*³⁵¹ do pé na areia, o invólucro vazio que regista uma forma e sinaliza uma ausência. Enquanto *sinai*³⁵², a marca aponta para o acontecimento que teve lugar no passado,



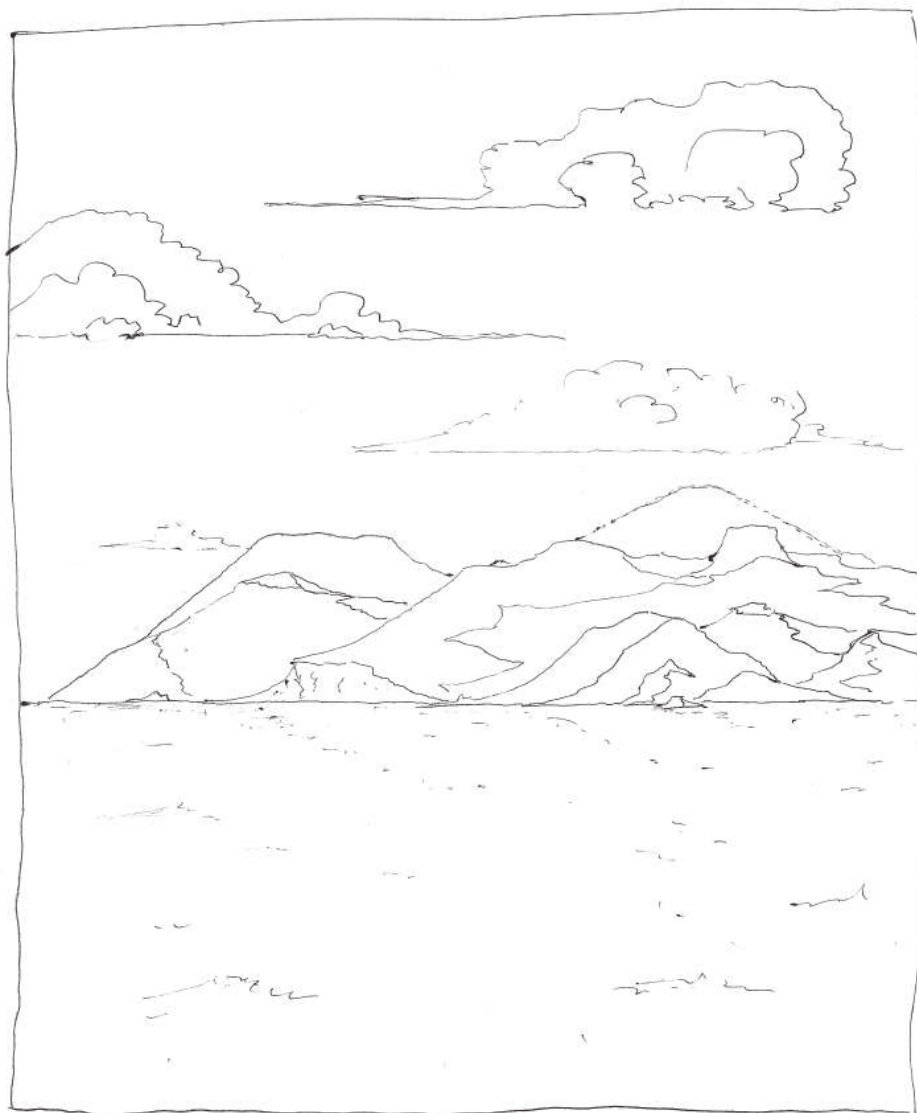
55. *The worn marble steps at the leaning tower of Pisa*,
Fotografia de Salina Lettera,
2010.

e enquanto *monumento*³⁵³, ela incita a mente à lembrança. Para aquele que procura, a pegada revela uma direcção, a direcção que aponta para um presente que tem lugar noutra local e que é promissora de um encontro.

Ao caminhar sobre a praia, Robinson deixa também uma marca na areia. A sua pegada é o acontecimento que tem lugar no presente. Ao pousar na areia, o seu pé *agride* a sua forma natural e *transgride* a lei erosiva dos ventos e das marés³⁵⁴. Enquanto repousa na areia, o pé transmite a curvatura dos seus gestos à geometria inabitada da areia para ali formar o seu *ninbo*³⁵⁵. A pegada é o molde do tempo em que o seu pé *habita* a areia. Quando confronta o seu pé com o desenho da pegada desconhecida, Robinson percebe que ela não se encaixa, que não se ajusta à forma deixada na areia, que é muito grande ou muito pequena. Pertencerá antes a um outro sujeito que, ao aparecer na sua ilha, ganha lugar para cá do(s) seu(s) horizonte(s)³⁵⁶.

Com os pés assentes na areia, Robinson assiste ao seu mundo desmoronar e exhibir a sua génese cultural³⁵⁷. Até ali, *pensava* que apenas ele e os objectos existiam. Ele existia *para si*³⁵⁸, e eles *em-si*³⁵⁹, como produtos da sua *consciência constituinte*³⁶⁰. Agora a sua experiência mostra-lhe outra coisa³⁶¹, um novo *modo de ser*³⁶¹ que partilha com os outros uma origem, *um ser no mundo que esboça todas as constituições da sua consciência*³⁶² e que não duvida que exista *ali*³⁶³, no corpo de Sexta-Feira, uma outra consciência constituinte³⁶⁴. Na pegada que *vê* diante de si³⁶⁵, Robinson reconhece a expressão mímica daquele que, como ele, *pisa*³⁶⁶. Ainda que o seu pensamento constitua um mundo formado apenas por objectos, dificultando a compreensão de um outro Eu, a percepção demonstra-lhe o contrário: um mundo dado através do corpo onde o comportamento do outro *figura como evidência*³⁶⁷. É no corpo e no mundo do qual ele *se apossa*³⁶⁸ que, como afirma Merleau-Ponty, é superada a impossibilidade conceptual de um outro para si para mim³⁶⁹. Quando pensa na existência de um mundo partilhado, já ele foi estabelecido em primeiro lugar pelo corpo, e se é capaz inclusivamente de duvidar dele, é porque a própria noção de *outrem* está subjacente a esse pensamento³⁷⁰. O corpo é *objecto cultural primário*, uma vez que é através dele que todos os outros existem³⁷¹. É no mundo e no corpo *ontológicos*³⁷², distintos do mundo e do corpo *em ideia*, que fundamos a convicção de um mundo partilhado³⁷³.

O mar II: conclusão e considerações finais



56. *A ilha II*, Desenho do autor, 2018.

“Depois de todos eles terem declarado a sua vontade de ficar, disse-lhes que lhes contaria a história da minha vivência ali, e que os ensinaria a facilitarem a deles. Contei-lhes assim toda a história daquele lugar e de como tinha ido ali parar; mostrei-lhes as minhas fortificações, o modo como fazia pão, semeava o milho, secava as uvas; em suma tudo o que era necessário para lhes facilitar a vida.”¹

Decorridos vinte e oito anos desde que naufragara, e vinte e três anos desde que encontrara a pegada, Robinson consegue finalmente voltar a Inglaterra. Desde então, muitos foram as peripécias que preencheram a sua solitária existência com sucessivos desafios morais. Ainda inquieto pela possibilidade de não se encontrar sozinho naquela ilha, Robinson conclui a fortificação e aprovisionamento do seu abrigo. Decidido a enfrentar os eventuais perigos que cruzassem o seu caminho, ocupa os seus dias em busca de um sinais humanos. No entanto, com o decorrer dos anos, e sem obter indícios claros de outros habitantes, Robinson ganha coragem para retomar a vida que levava anteriormente. Numa das viagens que organiza para explorar as zonas mais remotas da ilha confirma, porém, aquilo que mais temia: a sua ilha é usada para os rituais antropofágicos das tribos locais. Perante tal visão, Robinson é assoberbado, não pela mesma apreensão que o dominara durante os últimos anos, mas pelo ímpeto de vingar aquele repugnante costume. Mas deveria ele julgar a tradição daqueles que, ao contrário de si, eram *daquele lugar*? Regressado à sua fortificação, Robinson não deixa de se sentir afortunado pelo destino que lhe estava guardado, quando naufragara anos atrás naquela parte da ilha. Mantinha uma profunda aversão ao comportamento canibalístico, contudo, agora que se sentia protegido daquele terrível flagelo, questiona a legitimidade de se intrometer nas práticas de um território alheio.

Absorto no debate das suas convicções éticas, Robinson ouve o tiro de um navio, que como o seu, naufragara naquela ilha. Organiza nova expedição, a fim de resgatar algum sobrevivente, porém sem sucesso. Apesar de conseguir salvar um cão e de recuperar alguns objectos, Robinson lamentava agora mais do que nunca a falta de companhia humana. Depois da visita ao navio, renovara o desejo de sair da ilha e voltar ao seu país. Continuava a ser o único náufrago que ali vivia, mas não por muito mais tempo.

A história da sua salvação começa com um auspício. Acometido por uma forte seza e atirado para um sono profundo, Robinson sonha com o acontecimento que testemunharia dias depois: a chegada do homem que viria a ser Sexta-Feira. Certa manhã, surpreendido por ver chegar cinco canoas à sua ilha, improvisa um ataque ao local do banquete. É bem sucedido, com ajuda das várias armas de fogo que juntara, conseguindo salvar um dos prisioneiros condenados à fogueira e forçar os captores a voltarem para o mar. O encontro com Sexta-Feira marca o início do tempo em que partilha a sua existência na ilha. Por precaução, Robinson não o acolhe de imediato na sua residência, e opta por preparar uma tenda do lado exterior do muro que a cercava.

Durante os três anos que se seguem, compele Sexta-Feira a adoptar o seu modo de viver na ilha. Em troca do seu resgate, Sexta-Feira ajuda-o a encontrar a posição geográfica da ilha e promete levá-lo até à sua tribo, onde conseguirá preparar um meio de transporte até à costa do Brasil.

Ao desenlace da sua partida estavam ainda reservadas inesperadas peripécias. Certo dia, chega à ilha uma chalupa inglesa, e com ela, notícias do motim ocorrido no navio então ancorado a algumas milhas de distância. Com a ajuda de Sexta-Feira, Robinson consegue salvar o capitão suplantado, e através da sua astúcia e preparação, reaver a posse do navio e o controlo dos amotinados. Parte, por fim, rumo à costa inglesa, deixando na ilha os principais marinheiros responsáveis pela revolta.

No momento em que parte da ilha, Robinson chefiava oito homens, incluindo o capitão do navio. Era o seu exército, como lhe chamava, liderado por ele, o *generalíssimo*². Salvara a vida de todos os tripulantes, era natural que reclamasse a sua liberdade enquanto todos se encontrassem na ilha. Quanto aos insurgentes, restava-lhes apenas suplicar e agradecer a misericórdia do seu *governador*³. Robinson deixava-lhes tudo, os seus animais, as suas plantações, os seus instrumentos mas, sobretudo, aquele lugar que ocupara e construira durante vinte oito anos para si. Não o concebera para mais ninguém. Não contava salvar-se, muito menos ter companhia. E assim, submetidos à sua condição e àquela ilha inóspita, cabia aos novos habitantes retomar as actividades e experiências do seu antigo dono.

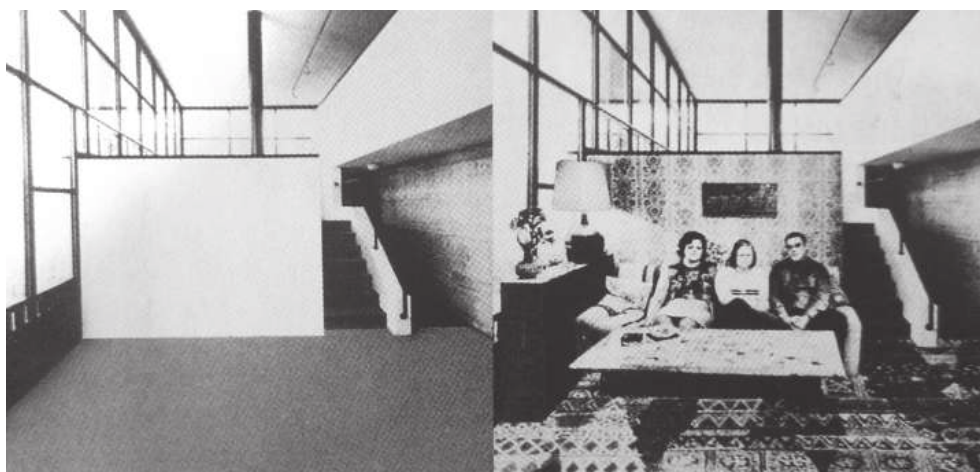


57. *Conversa de arquitecto*,
Oscar Niemeyer,
1997.

Ao contrário de Robinson, o arquitecto *antecipa*⁴ a chegada do *outro* que vem ocupar o seu lugar. O seu hóspede não *chegou* ainda, ele só *existirá* (enquanto *habitante daquele objecto*) por intermédio do *face a face* com o objecto real. Mas através do seu desenho, o arquitecto tem a possibilidade de interceder na experiência e de projectar a sua relação com o objecto arquitectónico. A partir de um habitante *imaginado* - ele adapta a forma do objecto para que este se adeque às suas necessidades, e para que este promova *um habitar*⁵ que lhe seja benéfico. Repare-se que o *habitar* do hóspede não acontece por via do *conceito* ou da *ideia* do arquitecto⁶. O hóspede *habita* porque esse é o seu *modo de ser*, enquanto *homem na Terra*⁷. Mas porque projecta o objecto arquitectónico, o arquitecto tem a oportunidade de intervir no meio em que acontece esse *habitar*⁸, e de desenhar esse meio para que ele *seduza o hóspede a experimentar o espaço como ele o simulou*⁹.

Segundo Janeiro, o arquitecto *simula* a experiência do habitante através do projecto¹⁰. Para materializar o seu *conceito de habitar*¹¹, ele *habita em imagem*¹² um espaço e um objecto hipotéticos. De seguida, traduz graficamente o produto da sua fantasia para uma imagem técnica¹³ que facilite a compreensão daqueles que estão incumbidos de concretizar o seu desenho no espaço *tridimensional*¹⁴. Assim, quando é edificado, o objecto arquitectónico funciona, por um lado, como *aquilo que as imagens*(no desenho e na mente do arquitecto) *representam*¹⁵ e, por outro, como a *representação dessas imagens*¹⁶, já que incorpora na sua geometria os *traços pertinentes*¹⁷ que as identificam. Enquanto veículo de um significado, o objecto arquitectónico ganha um valor *sígnico*¹⁸. Ao *projectá-lo*, o arquitecto empenha-se numa relação *comunicativa* com o seu hóspede. Através do seu desenho, ele expressa um conteúdo, contando que um *destinatário* - o habitante - *signifique a mensagem* de acordo com a sua *intenção*.

Quando dispõe os objectos no espaço, o arquitecto atribui-lhes uma *função*¹⁹. A função dos objectos não consiste apenas nos usos que eles possibilitam²⁰ mas também, como indica Eco, no significado conotativo que se articula com o uso funcional²¹. A partir de uma análise denotativa, a escada é semelhante ao elevador, e a porta ao arco. Tanto num caso como no outro observamos, respectivamente, *possibilidades de subida* e *possibilidades de entrada*²². De um ponto de vista conotativo, porém, observamos diferenças determinantes: para além de incitar à subida, a escada pode também significar *contemplação* ou *heroísmo*²³; além de possibilitar uma passagem, o arco poderá igualmente sugerir “triunfo”²⁴ ou “celebração”²⁵. Parte fundamental da componente funcional de um objecto reside, como vimos²⁶, na sua capacidade de *predispôr* o sujeito para um uso²⁷, em suma, na sua eficácia em comunicar a sua função. Ao conseguir veicular uma função pelos objectos que cria, o arquitecto logra comunicar com o seu hóspede.



58. Casa Bianchetti - Fotomontagem,
Jean-Pierre Junker,
1990.

Quando se materializa, o objecto arquitectónico liberta-se da constituição do arquitecto. Transita, finalmente, para o *mundo*²⁸, onde fica sujeito à percepção e representação dos outros. Remetido a si mesmo, o objecto conserva a infinitude de possibilidades significativas, como uma *forma vazia*²⁹ que aguarda a chegada daquele que se encarregará de decifrar a sua mensagem. Diante do objecto, o hóspede *retoma* e *descodifica* a sua forma de acordo com o sistema de significações que tem interiorizado. Se reconhece o significado da escada, da porta, e dos restantes objectos desenhados pelo arquitecto, será porque partilha com ele as mesmas noções, os mesmos *códigos*. Para transmitir a sua *ideia* ou *conceito*, o arquitecto serve-se do território que julga ter em comum com o hóspede. Em primeiro lugar, *supõe* no hóspede um habitante que, como ele, vive enredado numa determinada condição cultural³⁰. De seguida, *ficcioneando-se* na sua posição, ajusta a sua mensagem a uma língua que ele compreenda. Com o uso da linguagem, o arquitecto passa a poder estruturar o infinito potencial significativo dos seus objectos segundo uma *pragmática*, para assim privilegiar determinadas significações do seu campo semântico global, e aumentar a eficácia comunicativa do seu objecto.

A organização de um sistema de signos segundo graus de probabilidade permite-nos determinar o seu nível de realismo. Como vimos, o realismo trata da relação de uma imagem com um modo *tradicional* de ver³¹. Quanto mais evidente for a sua ligação com um modo convencional

de representação, mais realista será a imagem. Por isso, quando se serve da linguagem para comunicar, o arquitecto codifica a sua mensagem de acordo com uma *convenção*, isto é, de acordo com um repertório cultural que é produzido por uma sociedade humana numa dada época³². Do mesmo modo que o arquitecto *espera* uma determinada resposta por parte dos seus destinatários, também eles, enquanto membros de uma sociedade e participantes de uma cultura, desenvolvem uma *expectativa* relativamente aos objectos criados pelo arquitecto, e que é explícita pelo *nome* (museu, casa, quarto, etc.) que lhes atribui e pela *necessidade* (abrigar-se, comer, dormir, etc.) que espera satisfazer. Mas, na qualidade de *artista*, o arquitecto não ganha a legitimidade de subverter a lógica convencional e romper a normatividade da eficácia comunicacional?

Como referimos anteriormente, a partir da obra de Barilli³³, o arte desempenha um papel fundamental na construção, desenvolvimento e transformação dos fenómenos culturais. Pela sua natureza *totalizante*, *presentativa* e *inventiva*, a arte conserva o carácter globalizante da acção do homem, mantém a ambiguidade expressiva face à separação reducionista entre a expressão e o conteúdo, e enseja a procura por novas linguagens e significados, essencial à própria condição humana. Analisada de um ponto de vista *culturoológico*, a arte constitui-se como *meio de transformação* da sociedade e da cultura³⁴. Como produtor de objectos, o arquitecto contribui para a transformação do hipercódigo que é partilhado por uma sociedade. Como indica Kubler, a alteração dos objectos é um processo histórico inevitável que resulta de uma produção constante, seja por intermédio de objectos originais, seja pela subsequente profusão de réplicas e derivações incumbida de introduzir ligeiras perturbações no objecto primordial, que acabam eventualmente por transfigurar a sua génese formal ou funcional³⁵. Mas enquanto artista, o arquitecto encontra na *procura pelo novo* um *imperativo moral*³⁶, a ser exercido através da imaginação e experimentação de novos objectos e significados. Por esse motivo não cessa de procurar novas formas e conceitos para os seus objectos. No entanto, se a sua intenção passa por exprimir novos significados aos outros, o arquitecto não deverá esquecer que os novos significados que veicula e o próprio estatuto artístico das suas obras passam pela representação de uma *audiência*³⁷. Se pretende que os seus objectos ganhem um *valor público*, deverá considerar aqueles que são os problemas *comuns* à sociedade, e que são acessíveis à compreensão de *todos*³⁸.

Porque desempenha um papel social, a actividade do arquitecto depara-se constantemente com um dilema que não é apenas ético e político mas, em primeiro lugar, *epistemológico*. Por um lado, o carácter *artístico* da sua actividade motiva-o a explorar territórios para lá dos limites da

convenção e a experimentar novas articulações semânticas, mesmo que em detrimento de um pragmatismo comunicacional e funcional. Por outro, ao consentir com a finalidade *técnica*³⁹ da sua profissão está obrigado a corresponder a um sistema cultural de expectativas, sob o risco de incumprimento dos requisitos *funcionais* e *existenciais* da arquitectura.

Norberg-Schulz atribui à arquitectura a tarefa de concretizar o *espaço existencial* do homem⁴⁰, *conjunto estável dos esquemas operativos que alicerçam a sua consciência do espaço*⁴¹. Por esse motivo, o arquitecto encarregar-se-á de intervir no ambiente a partir do qual uma sociedade humana estrutura a sua imagem do mundo, na busca por um sentido de orientação, estabilidade e segurança emocional⁴². Como lembra o autor, o espaço não existe *ao lado* do ser humano, separado dele, mas sim como *uma dimensão da sua existência*⁴³, gerada a partir da sua relação com as coisas e sustentada através de *esquemas*⁴⁴, *símbolos*⁴⁵ e *tipos*⁴⁶ culturais. Assim, ao *desenhar* o espaço, não apenas o *matemático/abstracto* mas principalmente aquele que *orienta*⁴⁷, *encena*⁴⁸ e *enquadra*⁴⁹ as acções do homem, o arquitecto dispõe da *autoridade* para condicionar essas mesmas acções⁵⁰, autoridade que confere à sua actividade uma índole moral, “que exige responsabilidade e consciência individuais, sentimento de verdade e de justiça, assim como o sentido da beleza e da dimensão”⁵¹.



59. *Uniformidade Arbitrária e Arbitrário Uniforme*,
León Krier,
1992.

Parece recair no arquitecto a tarefa de geometrizar o lugar do homem. Mas será mesmo assim? Será isso sequer possível? Para Netto, o recurso à geometria é facilmente compreensível, dada a eficácia com que permite aos arquitectos clarificar e esquematizar o processo de pensamento⁵². Causou, no entanto, um problema que o autor vê difundir-se de um modo geral nos arquitectos e urbanistas: a confusão entre o *concreto* e o *abstracto*, entre o *espaço real* e o *espaço de representação*⁵³. Como vimos, a geometria logra em alcançar uma visão *clara e imediata* da realidade, porém falha ao abordar uma realidade *dialética e transitória*⁵⁴. Segundo Netto, é precisamente esse o problema. Quando investiga o recurso ao pensamento geométrico noutras disciplinas, repara que tanto o alfaiate como o psicólogo produzem *esquematisações* para planificar um objecto ou indicar um estado mental, sem esperar no entanto que esses esquemas coincidam *rigorosamente* com as formas dos seus objectos ou com o estado psíquico dos seus pacientes⁵⁵. No caso dos arquitectos, porém, parece ser natural que os espaços que desenham *sejam aceites e se comportem exactamente como foram imaginados*⁵⁶. Assim, será necessário que o arquitecto abandone todas as suas intuições *definitivas* sobre o espaço que desenha, que enclausuram os comportamentos humanos em formas regulares, se não quiser contribuir para aquilo que designa como a “*cancerização geométrica do tecido espacial*”⁵⁷. Para o autor, a geometrização do espaço resultou sempre de um *exercício de poder*, e de um desejo de condicionar os movimentos *orgânicos, vitais e livres* de outros seres humanos⁵⁸.

A imagem geométrica permite que o arquitecto construa uma realidade simplificada onde possa projectar o seu objecto⁵⁹. Quando é colocado no mundo, esse objecto exterioriza essa simplificação. De início, reflecte apenas a realidade *rigidamente geométrica*⁶⁰ que lhe deu origem. Mas com o tempo, porém, o seu desenho exacto *dá lugar* ao *habitar* do homem⁶¹, os seus traços rectilíneos ganham *a redondeza da vida*⁶² e o seu espaço cresce *para lá*⁶³ da sua geometria. A simplificação que o arquitecto construiu foi útil, cumpriu o seu propósito. Ainda que, como indica Janeiro, seja “*lateral*”⁶⁴ à *própria arquitectura*⁶⁵. Serve como antevisão da relação entre o objecto e o homem mas não é efectivamente essa relação. Na problemática de Netto, porém, a simplificação passa a ser *literal* e não *lateral*. Aqui, a geometrização do arquitecto aprisiona a vivência do objecto⁶⁶.

O campo disciplinar da geometria não se limita aos axiomas e postulados euclidianos, nem trata somente de linhas e planos rectos. Mesmo o valor da cidade ortogonal, criticada por Netto, ultrapassa a vontade de domínio político e social, contribuindo em larga medida para facilitar

a planificação de novas cidades, o intercâmbio económico e cultural e o acesso generalizado a infraestruturas urbanas e saneamento básico, factores importantes para o próprio crescimento das sociedades humanas. No entanto, a importância do seu discurso para nós ultrapassa a aplicação da geometria no projecto arquitectónico e a relevância da cidade ortogonal. Levanta, em primeiro lugar, uma questão fundamental para a nossa investigação: saber qual o grau de influência do arquitecto e do projecto de arquitectura sobre o *habitar* dos seus hóspedes, e até que ponto essa influência é legítima.

A escada, a porta e o corrimão *ficam*, respectivamente, *no lugar de subir, entrar e agarrar*⁶⁷. No entanto, aquilo que realmente *tem lugar*, não é exactamente *aquilo* que os objectos sugerem, mas sim o que de facto *acontece*⁶⁸. As suas formas tornam *provável* um acontecimento, porém, como afirma Merleau-Ponty, *a probabilidade não é ingrediente do mundo*⁶⁹. Como vimos, só através de uma apreensão subjectiva é que os objectos *existem*, e só existem quando revestidos de um significado próprio. Antes de existirem como tal, eles devem ser considerados como não *não-objectos*, *não-lugares* e *não-arquitectura*⁷⁰. Só com a chegada do sujeito é que eles são constituídos como objectos e reconhecidos, dentro do seu repertório cultural, como *figuras de acção*.

Ao considerar o hóspede como *destinatário* de uma relação comunicativa, devemos recordar que ele se posiciona *para lá* do hiato entre emissor e receptor⁷¹. Enquanto *sujeito*, o hóspede representa livremente o signo, extraindo sempre um conteúdo próprio, distinto daquele que o arquitecto formulou. Ainda que partilhe com o arquitecto um conjunto de noções comuns, a sua *experiência* do objecto arquitectónico ocorre mediante uma *circunstância* e um *contexto* específicos que condicionam o modo como o objecto *existe* para ele e o modo como ele se constitui como *imagem*⁷². Referimos anteriormente que a experiência de uma árvore através de uma fotografia não será a mesma que a experiência de ver e tocar uma árvore *em carne e osso*⁷³. Dentro da mesma lógica, podemos encontrar diferenças entre o sujeito que *vê* a fotografia de um instrumento musical e aquele que de facto o *toca*. Ambos são semelhantes quanto à *significação funcional* (*denotativa* e *conotativa*) que fazem do objecto e reconhecimento do objecto como *instrumento*. No entanto, um *habita* o objecto de um modo distinto do outro. Aquele que apenas *vê* a fotografia do instrumento habita o objecto *em imagem*⁷⁴, ou seja, visualizando o objecto e imaginando as funções que ele possibilita⁷⁵. Aquele que *toca* o instrumento, por outro lado, habita o objecto *totalmente*⁷⁶.

Como vimos, aquele que toca o instrumento *incorpora* a sua forma no seu esquema corporal⁷⁷.

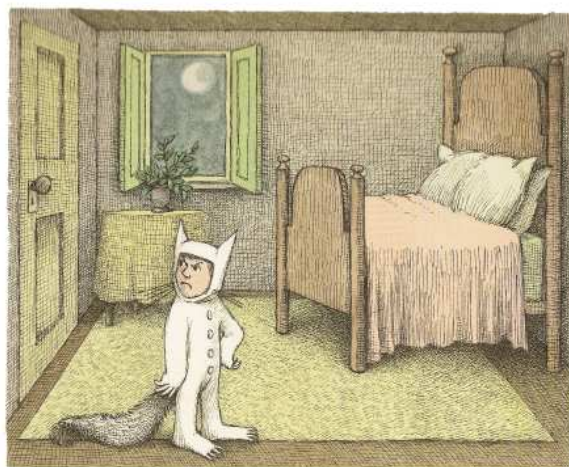
O corpo apreende o mundo *habitando-o*⁷⁸. Como complexo intersensorial, ele tem a capacidade de inscrever as coisas no seu esquema corporal sob a forma de *hábitos*, contrapartidas do seu complexo motor⁷⁹. O habitar, do qual resultam os hábitos é, como vimos, o fôlego com que o corpo incessantemente se dirige às coisas⁸⁰, com o objectivo de as constituir ao mesmo tempo que se constitui a si próprio. Aquele que é capaz de tocar o instrumento musical está *habitado* à sua forma. Depois de a *habitar* regularmente, inscreveu-a no seu corpo. No entanto, de cada vez que o toca, ele tem a oportunidade de o *habitar* novamente, de recriar e reinventar o seu *hábito* do instrumento. Por esse motivo é que o corpo, o mundo, o hábito e as coisas se encontram num constante processo de renovação.

Para Merleau-Ponty, o sujeito que toca o instrumento “senta-se no banco, aciona os pedais, dispara as teclas, avalia o instrumento com seu corpo, incorpora a si as direções e dimensões, instala-se no órgão como nos instalamos em uma casa”⁸¹. Como numa *casa*. É o autor que estabelece a comparação. Porquê? Será porque habitamos as casas do mesmo modo que habitamos os outros objectos, ou porque a casa é ilustrativa do habitar mais intenso, mais extremo?

Segundo Bachelard, qualquer espaço habitado guarda a essência de uma casa⁸². Aqui, a casa não é a *caixa inerte*⁸³ da *dimensão* e *reflexão geométricas*⁸⁴. O seu espaço transcende o da geometria, vive da *comunhão* com o homem⁸⁵, do seu *hábito*, que é a “ligação apaixonada entre o nosso corpo que não esquece a casa inolvidável”⁸⁶. A *casa-natal* está inserida *fisicamente*⁸⁷ em nós, quer dizer, numa parte de nós que antecede a lógica do pensamento. A casa primordial está *gravada* em nós de tal forma, que a sua imagem espelha a *topografia do nosso ser íntimo*⁸⁸. Para Bachelard, espaço íntimo é *contemporâneo* de um espaço *indeterminado*⁸⁹, *ontogenético*⁹⁰, *onírico*⁹¹ e *poético*⁹². Quando o abriga, a casa transforma-se na *fortaleza* que protege o homem do *cosmos*⁹³. Ela própria ganha uma dimensão *cósmica*, como salienta Higinio, de *refúgio*⁹⁴, de *pequeno mundo*, onde o homem ganha coragem para enfrentar o mundo exterior⁹⁵. Pode o arquitecto *entrar* nesse espaço, no espaço habitado da casa? Deverá ele, sob o pretexto de uma jurisdição disciplinar, invocar *um contrato entre a arquitectura e a habitação*⁹⁶ para circunscrever e programar os acontecimentos no seu espaço íntimo?

A tarefa projectiva da arquitectura coloca o arquitecto numa situação ambígua. Através do seu desenho, ele imbui a casa de uma *lógica* sua⁹⁷, produzida pelo seu *modo de ver*⁹⁸, que *codifica a vida humana*⁹⁹ e *convenciona o habitar solitário*¹⁰⁰ da casa. Como *anfitrião*, ele edifica o seu objecto em conformidade com um *conceito, em obediência a um programa*¹⁰¹, e de acordo com as *imagens técnicas*

“Naquela mesma noite, no quarto
de Max surgiu uma floresta, que
cresceu,



cresceu,



até o teto ficar coberto de
trepadeiras e as paredes se
tornarem o mundo à sua volta”



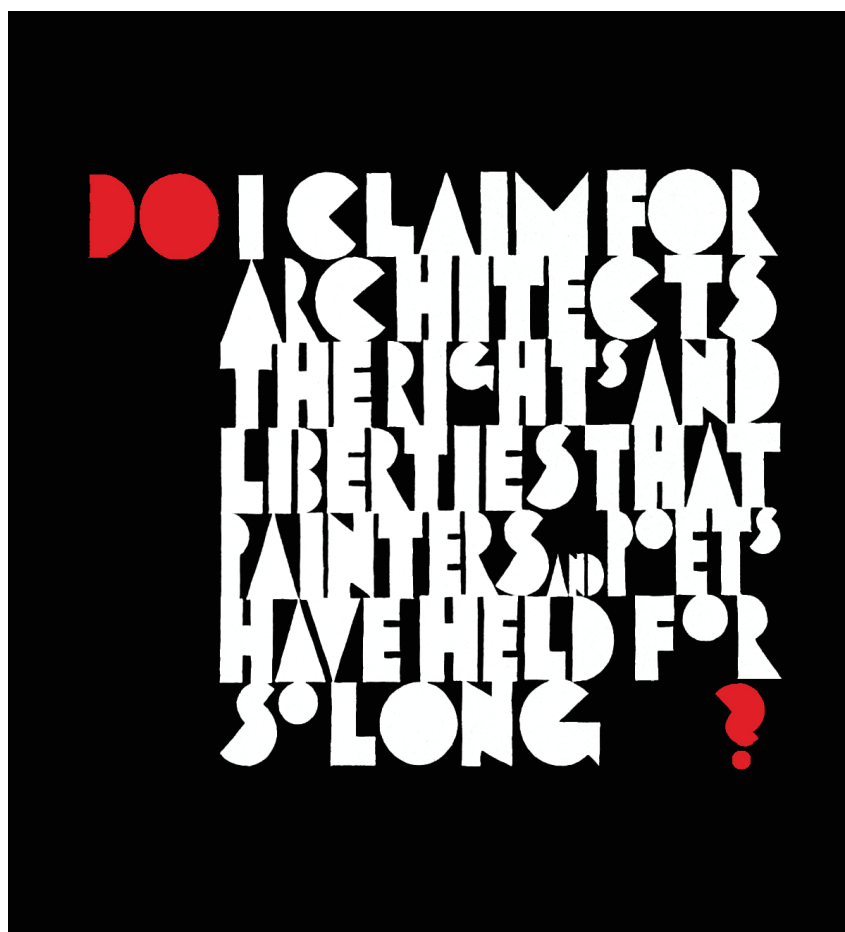
60. *Onde vivem os monstros*,
Maurice Sendak,
1963.

que os representam, para verificar de seguida que a apropriação do hóspede, dado o seu *modo estrangeiro e livre de ser*, diverge daquilo que tinha sido o seu *projecto*¹⁰². Para Higino, o *projecto* dificulta o *acontecimento* que tem lugar com a chegada do hóspede, uma vez que tenta *prever* e *conduzir* aquilo que é imprevisível na sua essência¹⁰³.

O arquitecto é também um *hóspede* na casa que desenha. Desde o primeiro traço que a casa já não é *sua*, que está prometida a um *outro*. Assim, ele próprio é um *estrangeiro* que se infiltra na lógica do anfitrião - de um anfitrião *por vir* -, ainda que seja *do exterior*, a partir do lugar do seu desenho. *Do exterior*, quer dizer, *de fora*, do lado de fora de um espaço que não lhe pertence, que é *secreto*. *Poeticamente e secretamente habita o homem*¹⁰⁴, confirma Higino. Quando o homem habita poeticamente habita *como um poeta*¹⁰⁵, *convocando para a Terra uma dimensão divina*¹⁰⁶, que é *desconhecida* e *imensurável* para os mecanismos da geometria e da ciência¹⁰⁷. A medida do mundo do poeta é a *imagem*¹⁰⁸, não a imagem *constitutiva* da consciência, mas *aquela que provém de uma ontologia directa*¹⁰⁹, que antecede o pensamento e a dualidade *sujeito/objecto*¹¹⁰.

Quando a casa abriga a imaginação e o habitar poéticos proporciona um refúgio ao *sonho* e ao *devaneio*¹¹¹. O devaneio é *o princípio que liga os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem*¹¹². Segundo Bachelard, os lugares onde se dá o devaneio do homem são lugares *imperecíveis*¹¹³, redutos para onde ele volta sempre que *sonha*¹¹⁴. Para o autor, estes lugares tem o *valor de concha*¹¹⁵. Tal como os *ninhos*, as conchas são geradas a partir de uma construção que acontece *do lado de dentro*, no interior de uma intimidade¹¹⁶. As conchas e os ninhos reflectem o *corpo* dos seus habitantes: vibram com a sua presença e morrem com a sua partida. Para Bachelard, o ninho que deixa de ser habitado regressa à categoria dos *objectos* e dos *conceitos*¹¹⁷, perde a sua vitalidade e volta a ser *apenas* um conjunto de galhos. A casa não é um *objecto* porque o homem não vive separado dela. *Ela é o próprio o homem*¹¹⁸, e por isso é que dizemos que *morre* quando ele a abandona. Quando o homem parte, transporta a casa numa parte de si *pré-objectiva* e *ante-humana*¹¹⁹. Deixa as suas paredes e tectos, mas leva com ele a *sua lembrança fantasmagórica*¹²⁰ e o seu *hábito*¹²¹. Quando regressa, o homem *reinstala-se* na casa, *veste-a* novamente¹²². Se algo está diferente, ele repara, mesmo que não consiga definir aquilo que está fora do sítio¹²³.

Na *casa* o *corpo fenoménico* e a *imaginação poética* partilham um *lugar*, um *acontecimento*. Partilham-no porque coexistem no tempo que precede uma constituição lógica¹²⁴ e porque compõem o terreno que alicerça todos os *factos* e *pensamentos*¹²⁵. Vista como abrigo do corpo e da imaginação, a casa recebe uma dimensão *protética*. Tal como *a bengala do cego*, a casa imiscui-se progressivamente nos



61. *Do I Claim?*,
Adaptação do autor,
2018.

gestos do corpo até ser constituído, não como *objecto* exterior, mas como instrumento do qual ele dispõe para *perceber* o mundo à sua volta¹²⁶. E tal como no exemplo do *membro-fantasma*¹²⁷, a casa continua *presente* mesmo quando o seu habitante a abandona. Com o uso, ela passou a fazer parte do seu *esquema corporal* como *hábito*, como *fundo pré-objectivo* que subjaz à representação de todas as casas subsequentes. É deste modo, julgamos, que a casa existe como *lugar de partilha* entre o corpo e a imaginação: enquanto *cooperação entre o real e o irreal*¹²⁸. Na casa o sujeito parece habitar um *limiar*¹²⁹: o limiar do seu *corpo*, da sua *consciência*, do seu *conhecimento*, da sua *propriedade* e da sua *lógica*. Quando está realmente *em casa*, o corpo do seu habitante *expande-se* até ao limite das suas paredes e *mistura-se* com *objectos*¹³⁰. Na casa as barreiras entre sujeito e o *objecto* *diluem-se*. Aqui as coisas fecham-se à categorização do pensamento¹³¹ e abrem-se à sobredeterminação e imensurabilidade da *expressão poética*¹³² que é alimentada pelo mito e pelo sonho.

O tema da casa é merecedor de uma reflexão mais aprofundada. Contudo, quando contraposta com o que referimos anteriormente, esta abordagem superficial permite-nos desde já formular algumas questões relativas ao âmbito *projectivo* da arquitectura. Enquanto *objecto* indissociável do sujeito que a habita, a casa representa um desafio à legalidade e abrangência do *projecto* arquitectónico. Como paradigma de uma apropriação humana, a casa ilustra, talvez da maneira evidente, o *lugar do homem* em toda a sua extensão, tanto funcional, como simbólica, cultural, social, poética, etc.

Assim, considerando a componente *projectiva* da actividade do arquitecto, e entendendo que sobre ele recai a tarefa de criar e *projectar lugares*, somos obrigados a analisar as dificuldades que tal tarefa representa, tanto no confronto com as noções de lugar que analisámos, como na consideração do papel do *outro* na construção desse lugar. Propondo-se ao desenho do *lugar* do homem, não estará o arquitecto a negar a um *outro* a construção de um domínio que, na sua natureza e legalidade, deverá ser único e inalienável? Por outro lado, não estando incumbido de tal tarefa, qual será então o seu papel dentro de uma sociedade e de uma cultura? Segundo Pedro Janeiro, o lugar é o resultado do *encasamento nascido da dilatação do corpo próprio quando se deixa envolver pelo objecto arquitectónico*¹³³. A própria arquitectura, acrescenta o autor, é a *lógica desse encasamento com o abrigo/lugar*¹³⁴. Então de que modo é que o arquitecto pode ser interveniente no lugar de um *outro*, quando esse lugar é, precisamente, fundado na *dialética* de um *outro* com o seu abrigo? Nas palavras de Maria João Rodrigues vislumbramos uma possível resposta. Diz a

autora que “a architectura preenche o desejo de nos sentirmos em harmonia com um lugar”¹³⁵. O desejo de harmonia é revelador do risco de desarmonia. Assim, aquele que se coloca ao serviço da architectura, combate os lugares desarmoniosos, em prol de lugares que sejam *belos*, *úteis*, *verdadeiros* e *agradáveis*, mas não necessariamente *perfeitos*¹³⁶. O perfeito, diz Rodrigues, é “algo que corresponde com exactidão a um conceito, a uma norma, uma qualidade que dentro de uma ordem determinada não pode comportar progresso algum, é completa e absolutamente acabado”¹³⁷. Porque são resultantes de uma dialética com o homem, os lugares nunca podem ser perfeitos. O homem não é perfeito, está vivo, *habita*. Se habita, não encaixa na rigidez de um conceito, de um *aforismo*¹³⁸. Segundo Hígino, o aforismo não é capaz de proporcionar um espaço habitável uma vez que, “dado o seu carácter elíptico e fechado, não pode ser atravessado”¹³⁹. Os lugares, tal como as casas, nutrem-se da vida dos seus habitantes, da sua imprevisibilidade e da sua incompletude. Por isso são *poéticos*: nascem dos *erros* e dos *problemas*¹⁴⁰, e transformam a *linguagem*¹⁴¹. Segundo Bachelard, *a poesia coloca a linguagem em estado de emergência*¹⁴². Quando o hóspede vem habitar a obra de architectura, revoluciona a linguagem do arquitecto, distorce-a, dá-lhe um novo sentido. Para o olhar semiótico, talvez a perturbação do sentido inicial seja reveladora da ineficácia da mensagem ou incapacidade do seu emissor em veicular um significado. Para o arquitecto, porém, a reinterpretação do hóspede demonstra apenas uma necessidade de identificação. Reduzida à sua função comunicativa, o objecto arquitectónico resumir-se-á ao seu carácter *monumental*, *sinalizante*, morto, e referente apenas a *intenções* e *emissões* passadas. Como pode o arquitecto *esperar* que o seu objecto acompanhe e participe da vida em sociedade, se não comporta novos significados, novos usos e conotações? Ou pretenderá ele transformar uma relação *dialética*, como é a do homem com o seu meio e da cultura com os seus objectos, numa outra *monológica*, centrada no discurso do seu autor e cativa da sua lógica individualista?

Como afirma Rodrigues, *a sociedade é geradora de architectura*¹⁴³, construindo incessantemente novas lógicas de relacionamento do homem com o seu lugar¹⁴⁴. Face à evolução *das solicitações e exigências do indivíduo e grupo social*, cabe ao arquitecto servir de *intérprete*¹⁴⁵ dos novos modos de habitar. É inevitável, contudo, que uma obra não transporte o cunho do seu criador¹⁴⁶. Como vimos, a representação do sistema global de signos que compõe cada cultura é, em rigor, *única e irrevogável*. Assim, como relação entre *metodologias de ver* distintas, a architectura *acontece*. Só desse modo, como coisa *misturada*¹⁴⁷, é que o seu acontecimento pode ser verdadeiramente cultural.



62. *Casa de Robinson Crusoe*, Desenho do autor, 2018.

Referências Bibliográficas e Observações

A praia: introdução - Referências Bibliográficas e Observações

¹ Daniel DEFOE, *As Aventuras de Robinson Crusoe*, p. 54.

² “Nem consigo descrever a satisfação que foi para mim chegar à minha velha cabana e deitar-me na minha cama de rede. Esta pequena viagem de exploração, sem sítio fixo onde pernoitar, foi tão desagradável para mim, que a minha própria casa, como lhe chamo, era uma habitação perfeita comparada com aquela; e tudo me parecia tão confortável, que resolvi nunca mais me afastar muito dela enquanto o meu destino fosse permanecer na ilha.” *Ibidem*, p. 5.

³ “A nossa relação com as coisas não é uma relação distante, cada uma delas fala ao nosso corpo e à nossa vida, são revestidas de caracteres humanos (dóceis, doces, hostis, resistentes) e, inversamente, vivem em nós como outros tantos emblemas das condutas que apreciamos ou detestamos. O homem está investido nas coisas e as coisas estão nele investidas.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Palestras*, p. 36.

⁴ D. DEFOE, *op. cit.*, p. 54.

⁵ “Ora, o que é fixar? Do lado do objeto, é separar a região fixada do resto do campo, é interromper a vida total do espetáculo, que atribuí a cada superfície visível uma coloração determinada, levando em conta a iluminação; do lado do sujeito, é substituir a visão global, na qual nosso olhar se presta a todo o espetáculo e se deixa invadir por este, uma observação, quer dizer, uma visão local que ele governa ao seu modo. A qualidade sensível, longe de ser coextensiva à percepção, é o produto particular de uma atitude de curiosidade ou de observação. Ela aparece quando, em lugar de abandonar todo o meu olhar no mundo, volto-me para este próprio olhar e pergunto-me *o que vejo exactamente*; ela não não figura no comércio natural de minha visão com o mundo, ela é a resposta a uma certa questão de meu olhar” M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 305.

⁶ *Idem*.

⁷ Pedro António JANEIRO, *Origens e Destino da Imagem: Para uma Fenomenologia da Arquitectura Imaginada*, p. 15.

⁸ “O sujeito, por deter uma capacidade sensível – ou, por outras palavras: por deter uma capacidade perceptiva –, encontra-se apto para se distinguir do objecto. Isto se, para nós, *sujeito* for, pelo menos, um organismo dotado de órgãos sensíveis que o informam acerca daquilo que o rodeia, que o informam acerca daquilo que o próprio sujeito distingue do seu próprio corpo.” *Ibid.*, p. 31.

⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰ “Se for como dizemos, então, o sujeito, distingue-se do objecto e, ao distinguir-se dele, teremos também de admitir, ainda que como hipótese, o seguinte: o objecto passa a ser uma construção do sujeito constituída através dessa capacidade sensível.” *Ibid.*, p. 31.

¹¹ “É por o sujeito sentir esse mundo, sentindo-se a senti-lo, que esse mundo é constituído pelo sujeito e que por ele pode ser lido; e não o inverso – até porque o sentir é próprio do sujeito e não do objecto, é próprio do homem e não do mundo.” *Ibid.*, p. 32.

É convidativo, contudo, imaginar o relato de uma ilha que acolhe um homem e que, à medida que o observa, descreve uma sequência de deambulações sem aparente sentido. Naturalmente que ponderar tal relato implicaria colocar a ilha na condição de sujeito e Robinson, por sua vez, na de objecto.

¹² *Ibid.*, p. 34.

¹³ “Quanto à relação entre objecto percebido e minha percepção, ela não os liga no espaço e fora do tempo: eles são *contemporâneos*.” M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 357.

¹⁴ “Cada um de nós, nessa exacta condição – a de habitante do mundo –, alimenta um conjunto vasto de expectativas que compreendem situações, comportamentos, seres e objectos que presumivelmente povoam o nosso universo e podem coagir connosco de determinados modos. Tudo isso em conjunto constitui o repertório do possível, do verosímil que, para nós, acaba por estabelecer as fronteiras conceptuais de qualquer interpretação daquilo a que podemos chamar as diversas manifestações do real.” Gorjão JORGE, *Lugares em Teoria*, p. 11.

¹⁵ “A possibilidade do real é limitada pelo sujeito porque é ele quem, como diz Wittgenstein, modela a realidade através de imagens. Modela-a, no sentido em que, através de representações, a simplifica dentro de uma certa lógica.” P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 367.

¹⁶ “Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver no Universo...

Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer

Porque eu sou do tamanho do que vejo

E não, do tamanho da minha altura...

Nas cidades a vida é mais pequena

Que aqui na minha casa no cimo deste outeiro.”

“O Guardador de Rebanhos - Poema VII” in Fernando PESSOA, *Poemas de Alberto Caeiro*, p. 32.

¹⁷ “O empirismo permanecia na crença absoluta no mundo enquanto totalidade dos acontecimentos espaço-temporais, e tratava a consciência como um cantão desse mundo. A análise reflexiva rompe com o mundo em si, já que ela o constitui pela operação da consciência, mas essa consciência constituinte, em lugar de ser apreendido diretamente, é construída de modo a tornar possível a ideia de um ser absolutamente determinado.” M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção* p. 70.

¹⁸ “A essência da consciência é dar-se um mundo ou mundos, quer dizer, fazer existir *diante* dela mesma os seus próprios pensamentos enquanto coisas, e ela prova indivisivelmente seu vigor desenhando essas paisagens e abandonando-as. A estrutura mundo, com seu duplo momento de sedimentação e de espontaneidade, está no centro da consciência” *Ibid.*, p. 183.

¹⁹ Neste caso, quando usamos o termo *ver*, queremos dizer *aceder com os sentidos*.

²⁰ “Jamais poderemos saber o que é o númen, o absoluto, em si, independentemente das nossas percepções. Estamos limitados ao mundo fenomenológico. (...) A nossa razão deve limitar-se ao mundo fenomenológico.” Witold GOMBROWICZ, *Curso de Filosofia em Seis Horas e um Quarto*, p. 27.

²¹ *Idem.*

²² “Por exemplo, ao vermos um objecto temos a impressão de que se trata de um objecto branco feito de determinada maneira, etc. Mas basta pôr uns óculos amarelos para que tudo mude.” *Idem.*

²³ “Devo dizer que só os fenómenos são verdadeiramente dados ao cognoscente, que jamais ele vai além desta conexão das suas vivências; que, portanto, só pode afirmar com pleno direito: “Eu existo, todo o não-eu é simples fenómeno e se dissolve em nexos fenomenais?”” Edmund HUSSERL, *A Ideia da Fenomenologia*, p. 41.

Gostaríamos ainda de acrescentar a seguinte definição:

“Fenómeno aparece, por exemplo, na obra de Kant, como tudo o que é objecto da experiência possível, e que se caracteriza por uma forma e uma matéria, entendendo a representação como um acto da liberdade por parte do sujeito – o problema coloca-se-lhe segundo um ponto de vista moral. Por outro lado, de um ponto de vista fenomenológico, Husserl e Merleau-Ponty, esclarecem-nos que o fenómeno é *objecto de intuição* ou de conhecimento imediato, ao mesmo tempo que manifestação de *essência*.” P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 367.

²⁴ “A forma é tudo aquilo que conhecemos do objecto.” *Ibid.*, p. 61.

²⁵ “Entre o sentir e o juízo, experiência comum estabelece uma diferença bem clara. O juízo é para ela uma tomada de posição, ele visa conhecer algo de válido para mim mesmo em todos os momentos da minha vida e para os outros espíritos existentes ou possíveis; sentir, ao contrário, é remeter-se à aparência sem procurar possuí-la ou saber sua verdade. Essa distinção se apaga no intelectualismo, porque o juízo está em todas as partes em que não está a pura sensação, quer dizer, em todas as partes.” M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção* p. 62.

²⁶ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 65.

²⁷ Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 510.

²⁸ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 40.

²⁹ “Não é preciso perguntar-se se nós percebemos verdadeiramente um mundo, é preciso dizer, ao contrário: o mundo é aquilo que nós percebemos.” M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, pp. 13 e 14.

³⁰ M. MERLEAU-PONTY, *Palestras*, p. 36.

³¹ “E assim, é um mundo projectado através de representações que habitamos. E, assim também, nós seremos, em grande medida, a história da relação que o nosso pensamento mantém com o conjunto dessas representações ao qual chamamos realidade” G. JORGE, *op. cit.*, p. 34.

³² “Em breve dei conta de que, embora desejasse pensar que tudo era falso, eu, que assim pensava, devia representar alguma coisa (...) vendo que podia supor que não tinha corpo e que não existia qualquer mundo ou qualquer lugar onde habitasse, mas que não podia, apesar disso, admitir que não existia, e que, pelo contrário, ao duvidar da existência das outras coisas resultava de maneira evidente e segura que eu existia;” René DESCARTES, *Discurso do Método*, p. 55.

³³ G. JORGE, *op. cit.*, p. 26.

³⁴ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 367.

³⁶ *Ibid.*, p. 261.

³⁷”Assim como cada palavra pronunciada (árvore, céu, homem) provoca uma vibração interior, o mesmo acontece para cada objecto reproduzido numa imagem. Privarmo-nos dos meios susceptíveis de provocar esta vibração equivale a um empobrecimento dos meios de expressão.” Wassily KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, p. 70.

³⁸ “*Siempre que una cosa MATERIALMENTE presente a la percepción del destinatário REPRESENTA outra cosa a partir de reglas subyacentes, hay significación.*” Umberto ECO, *Tratado de Semiótica General*, p. 25.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ “No fundo fixamos uma metodologia que alcança um determinado resultado, um determinado valor, e a essa metodologia fixa chamamos Verdade. (E o resto é Mentira, é falso, é erro.) Mas poderias ter fixado uma outra metodologia, e assim chegarias a um outro resultado e, portanto, a uma outra verdade.” Gonçalo M. TAVARES, *Breves Notas Sobre Ciência*, p. 125.

⁴¹ “As tuas verdades e as tuas conclusões científicas encontram-se directamente ligadas às tuas metodologias. No absoluto nada é verdade. Cada coisa é verdade de acordo com uma certa metodologia. Todas as hipóteses podem ser verdade pois podemos encontrar uma metodologia que as faça verdadeiras.” *Ibid.*, p. 126.

⁴² G. JORGE, *op. cit.*, pp. 10 e 11

⁴³ “Aqui imagem não quer apenas dizer construção gráfica de expressão visual mas qualquer construção pela qual se pode significar determinada experiência regular isolável do caos sensitivo da experiência fenoménica do mundo.” *Ibid.*, p. 13.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 11 e 12.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 13.

⁴⁶ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, pp. 101 e 102.

⁴⁷ G. JORGE, *op. cit.*, pp. 70 e 71.

⁴⁸ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p.214.

⁴⁹ Renato BARILLI, *Ciência da Cultura e Fenomenologia dos Estilos*, p. 21.

⁵⁰ “Graças ao tempo, tenho um encaixe e uma retomada das experiências anteriores nas experiências ulteriores, mas em parte alguma uma posse de mim por mim, já que o vazio do futuro se preenche sempre com um novo presente. Não existe objecto ligado sem ligação e sujeito, nenhuma unidade sem unificação, mas toda síntese é simultaneamente distendida e refeita pelo tempo que, em um único movimento, a põe em questão e a confirma porque ele produz um novo presente que retém o passado.” M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, pp. 322 e 323.

⁵¹ E. HUSSERL, *op. cit.*, pp. 31 e 32.

⁵² *Idem.*

⁵³ “La percepción, por lo tanto, es todo menos una recepción pasiva de impresiones. Podemos cambiar el fenómeno si cambiamos nuestra actitud. Brunswick usaba la palabra «intención» en vez de actitud para subrayar el carácter activo del acto perceptivo.” Christian NORBERG-SCHULZ, *Intenciones en Arquitectura*, p. 23

⁵³ “A ideia de que é preciso «aprender a ver» nunca passa pela cabeça de ninguém. No entanto, uma vez reconhecida, tal ideia revela-se muito mais esclarecedora do que a antiga hipótese, muito difundida, segundo a qual uma «realidade estável e uniforme é registada por um sistema receptor passivo, de modo que aquilo que é visto é idêntico para todos os homens e fornece uma referência universal” Edward T. HALL, *A Dimensão Oculta*, p. 83.

⁵⁴ E. HUSSERL, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁵ “A ideia de que duas pessoas nunca podem ver exactamente a mesma coisa, em condições normais, é chocante para alguns de nós, porque implica que os homens não mantêm todos eles as mesmas relações com o mundo circundante.” E. T. HALL, *op. cit.*, p. 83.

⁵⁶ “Se a única modalidade de constituição da realidade – do conjunto dos objectos –, é a representação, então, representação e realidade encontram-se, para o sujeito, coincidentes num ponto?” P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 67.

⁵⁷ ver **3. A pegada: Merleau-Ponty e o mundo habitado** - 3.9 Corpo anónimo.

⁵⁸ “Posso viver mais coisas do que as que me represento, meu ser não se reduz àquilo que, de mim mesmo, expressamente me aparece.” M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 398.

⁵⁹ “O sujeito é corpo – lugar da consciência –, mas o *Lugar Consciente* é apenas a ponta de um véu que, provavelmente, esconde mais do que revela. Sigmund Freud demonstrou que o Consciente não é a *totalidade psíquica*, ao contrário daquilo que a cultura –responsável pelo fabrico de *um mundo previamente dado e pronto a habitar* –, anunciava (provavelmente até hoje) renunciando a outros lugares psíquicos, muito nomeadamente o do Inconsciente.” P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 67.

⁶⁰ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 122.

⁶¹ *Ibid.*, pp.118 e119.

⁶² “Eu sou não um “ser vivo” ou mesmo um “homem” ou mesmo uma “consciência”, com todos os caracteres que a zoologia, a anatomia social ou a psicologia indutiva reconhecem a esses produtos da natureza ou da história – eu sou a fonte absoluta” *Ibid.*, p. 3.

⁶³ *Ibid.*, p. 183.

⁶⁴ “A selecção dos dados sensoriais consiste em admitir certos elementos ao mesmo tempo que são eliminados outros; assim, a experiência será percebida de modo muito diferente de acordo com a diferença de estrutura dos filtros perceptivos de uma para outra cultura.” E. T. HALL, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁵ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 481.

I. O barco: cultura, sistema global de signos - Ref. Bibliográficas e Observações

¹ D. DEFOE, *op. cit.*, p. 55.

1.1 Significação e cultura

² George KUBLER, *A Forma do Tempo*, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, p. 44.

⁸ *Idem.*

⁹ *Ibid.*, pp. 44 e 45.

¹⁰ *Ibid.*, p. 45.

¹¹ *Ibid.*, p. 46.

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Ibid.*, pp. 46 e 47. Tradução nossa.

¹⁵ *Ibid.*, p. 47. Tradução nossa.

1.2 Memória

¹⁶ P. A. JANEIRO, *op.cit.*, p. 210.

¹⁷ G. JORGE, *op. cit.*, p. 58.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 71.

¹⁹ *Ibid.*, p. 70.

²⁰ “Un esquema puede ser definido como una reacción típica de una situación. Se forman durante el desarrollo mental por efecto de la influencia recíproca entre el individuo y su ambiente y, por esse processo, las acciones u ‘operaciones’ de un hombre se agrupan en conjuntos coherentes. Piaget describe el processo como una combinación de una ‘asimilación’ y una ‘acomodación’: la asimilación hace referència a la acción del organismo sobre los objectos de alrededor y la acomodación a la

acción opuesta. Así pues, el organismo, en lugar de someterse pasivamente al ambiente, modifica éste imponiendo sobre él cierta estrutura propia. La asimilación mental es, pues, la incorporación de objetos a modelos de comportamiento'. Piaget acaba definiendo la 'adaptación' como 'un equilibrio entre la asimilación y la acomodación'." C. NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio y Arquitectura*, p. 11.

²¹ Hjelmslev considera mesmo que não existem signos mas sim funções semióticas, que se constituem pela relação entre uma expressão e conteúdo. Os signos, continua Eco, serão apenas “resultados provisionais de regras de codificação que estabelecem correlações transitórias nas quais cada um dos seus elementos está, por assim dizer, autorizado a associar-se com outro elemento” Ver U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, p. 84. Tradução nossa.

1.3 Código e inferência

²² U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, pp. 35 e 36.

²³ *Ibid.*, p. 36.

²⁴ *Ibid.*, p. 25.

²⁵ *Ibid.*, p. 83.

²⁶ Pierre GUIRAUD, *A Semiologia*, pg. 35.

²⁷ *Ibid.*, p. 25.

²⁸ *Ibid.*, pp. 198 e 199.

²⁹ *Ibid.*, p. 179.

³⁰ “A representação, deste ponto de vista [enquanto baseada num sistema de significações, num código], aparece-nos à partida como um mecanismo codificado para poder existir. E sempre que existe, por existir o código que lhe atribui significado, a representação veiculará um conteúdo cultural, construindo um-universo-culturalmente-definido. Podemos, então, com alguma clareza, concluir que a realidade é uma entidade codificada.” P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 73.

³¹ U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, p. 47.

³² *Ibid.*, p. 112.

1.4 História

³³ R. BARILLI, *Ciência da Cultura e Fenomenologia dos Estilos*, passim.

³⁴ *Ibid.*, pp. 18 e 19.

³⁵ Barilli define cultura, como sendo “o lugar típico em que o homem afirma as suas instituições de todos os tipos e, ao mesmo tempo, no próprio acto em que as aplica, vai variando, criticando, corroendo-as do interior, destituindo-as, em direcção à criação de novas instituições.” R. BARILLI, *Ciência da Cultura e Fenomenologia dos Estilos*, p. 16.

³⁶ Usamos o termo «técnica» a partir de Lewis Mumford, referindo-nos ao meio pelo qual o homem domina a natureza em prol das suas necessidades. Ver Lewis MUMFORD, *Arte e Técnica*, p. 57.

³⁷ *Idem*.

³⁸ “O homem tem a capacidade de protelar o golpe que está prestes a infligir, com o tosco martelo extraído da pedra, armado, quando muito, de um cabo, e de conseguir interrogar-se sobre as possibilidades alternativas, primeiro imaginando-as e depois dando-lhes curso, numa dimensão experimental e de investigação.” *Ibid*, p. 20.

³⁹ *Ibid*, p. 21.

⁴⁰ Importa referir que, quanto à divisão da cultura que faz, Barilli invoca a questão da utilidade. Não pretende transformar o estudo da cultura numa avaliação binária e determinista dos objectos. Por outro lado a sua atribuição ao estrato ideal do estatuto de “alto”, tal como o estatuto de “baixo” ao estrato material, verticalizando assim a relação entre ambos, não pretende significar uma subordinação de um pelo outro. Deve-se, parece-nos, a uma analogia orgânica, dada a posição superior que ocupa o cérebro, responsável pelo pensamento, no corpo humano. Caracteriza como *homóloga* a relação entre os dois estratos, a partir da noção de Lucien Goldmann para igualar a dignidade dos dois momentos. Podemos também aqui manter a analogia orgânica, atentando ao fenómeno da *dor reflexa*, quando o local em que é sentida não corresponde ao local que a origina. Ver R. BARILLI, *Ciência da Cultura e Fenomenologia dos Estilos*, pp. 23 e 24.

⁴¹ *Ibid*, p. 23.

⁴² *Idem*.

⁴³ *Ibid*, pp. 18-19.

⁴⁴ Sobre a noção de *actualidade*, ver G. KUBLER, *op. cit.*, pp. 31-40.

⁴⁵ R. BARILLI, *Ciência da Cultura e Fenomenologia dos Estilos*, p. 19.

⁴⁶ Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, pp. 119 e 120.

⁴⁷ “Então o que é passado, neste móvel? É, responde Heidegger, o mundo de que fazia parte; desse modo esta coisa subsiste ainda hoje e por isso está presente e não pode deixar de o estar; mas, enquanto objecto pertencente a um passado, esta coisa presente é passado. Por consequência, o objecto é mesmo histórico em si mesmo, mas título secundário; é histórico apenas porque a sua proveniência se deve a uma humanidade, a uma subjectividade que esteve presente.” *Ibid*, p. 110.

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ PLATÃO, *Crátilo*, pp. 36 e 37.

⁵² M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, pp 557 e 558.

⁵³ J. LYOTARD, *op. cit.*, p.109.

⁵⁴ “O problema a que conduz a elaboração do problema da ciência histórica é, então, neste momento, o seguinte: dado que a História não pode ser dada ao sujeito pelo objecto, então é porque o próprio sujeito é histórico, não por acidente, mas originariamente.” *Ibid.*, pp. 110 e 111.

⁵⁵ R. BARILLI, *Ciência da Cultura e Fenomenologia dos Estilos*, p. 19.

⁵⁶ G. KUBLER, *op. cit.*, pp. 53-59.

⁵⁷ “Não há soluções encadeadas sem haver um problema correspondente. E não há problema se não houver consciência dele. Os contornos da actividade humana, na sua globalidade, são portanto congruentes com os contornos da totalidade das sequências formais. Cada classe de formas consiste de uma dificuldade real e de soluções reais.” *Ibid.*, pp. 58.

⁵⁸ “Qualquer objecto prova a existência de uma necessidade para a qual ele é a solução, mesmo quando esse objecto é apenas uma cópia tardia numa longa série de produtos grosseiros, já muito afastados da clareza e da intensidade de um original.” *Ibid.*, pp. 59.

⁵⁹ G. KUBLER, *op. cit.*, p. 133.

⁶⁰ U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, pp. 35-39.

⁶¹ M. MERLEAU-PONTY, *Palestras*, p. 36.

⁶² Décio PIGNATARI, *Semiótica da Arte e da Arquitectura*, p. 152.

⁶³ G. KUBLER, *op. cit.*, pp. 55.

⁶⁴ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 217.

1.5 Sinal e signo

⁶⁵ J. LYOTARD, *op. cit.*, p. 117.

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ “Há uma via aberta em direcção ao passado, anterior ao trabalho da ciência histórica: são os próprios sinais que nos abrem essa via; passamos imediatamente destes sinais ao seu sentido, o que não significa que saibamos de um saber explícito o sentido destes sinais e que a tematização científica nada acrescenta à nossa compreensão; só esta tematização, esta construção do passado é, como se costuma dizer, uma reconstrução.” *Idem.*

⁶⁹ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 290.

⁷⁰ “*Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como substituto signifiante de cualquier outra cosa. Esa cualquier outra cosa no debe necessariamente existir ni debe subsistir de hecho en momento en que o signo la represente. En esse sentido, la semiótica es, en principio, la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir.*” U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, p. 22.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 57-62.

⁷² *Ibid.*, p. 22.

⁷³ “**Sinal**, s. Do lat. *signale*-, adj., «que serve de sinal», depois substantivado e tornado sinónimo de *signum*.” José Pedro MACHADO, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, vol. V p.202.

⁷⁴ G. KUBLER, *op. cit.*, p. 31.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, p. 198.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 58 e 222.

⁷⁹ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 333.

⁸⁰ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, pp. 259 e 260.

⁸² M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 66.

⁸³ U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, pp. 99 – 101.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁸⁵ E. HUSSERL, *op. cit.*, pp. 67 – 74.

⁸⁶ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 466.

⁸⁷ U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, pp. 57 – 62.

⁸⁸ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 243.

⁸⁹ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 94.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 371 e 372.

1.6 Intenção e forma vazia

⁹¹ U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, p. 58.

⁹² *Ibid.*, pp. 24 e 25.

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 37-39.

⁹⁷ A linguagem médica é exemplificativa da relevância que detém a *intenção*, pela diferença que estabelece entre *senal* e *sintoma*.

⁹⁸ U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, p. 37.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 220.

¹⁰⁰ “Porque o veicular dessa matéria conceptual necessita de um suporte artificialmente produzido pelo homem, é natural que, ao longo do tempo, a sua própria lógica de construção tenha variado de acordo com a sensibilidade das épocas, com as alterações do paradigma do conhecimento, com a ideia do real e com o modelo de realismo dominantes em cada tempo e, enfim, com as variações de horizonte epistemológico das diversas sociedades. Isso dever-se-á, não à simples evolução das formas enquanto traduções da realidade, mas ao facto de qualquer formalização implicar tradução – isto é, transformação ordenada e simplificada dos conteúdos, o que é o mesmo que dizer: análise e síntese da experiência humana por seu intermédio evocada. Sem isso, aliás, nenhuma comunicação entre indivíduos seria sequer possível.” G. JORGE, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰¹ U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, p. 219.

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 220.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 136.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 137.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 138.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 169 -171.

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 224.

¹¹⁰ “Verificamos que é exactamente o simbolismo da forma – e dizemos “simbolismo” no sentido de “qualidade do simbólico” – é isso mesmo que lhe permite ser lida como forma. Aliás, é nessa medida que a forma se torna reconhecível nessa exacta condição.” G. JORGE, *op. cit.*, p. 60.

¹¹¹ U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, p. 221.

¹¹² *Idem.*

¹¹³ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 290.

¹¹⁴ U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, p. 221.

¹¹⁵ J. Teixeira Coelho NETTO, *A Construção do Sentido na Arquitectura*, p. 28.

¹¹⁶ Oscar WILDE, *O retrato de Dorian Gray*, p. 193.

¹¹⁷ Acrescenta Netto: “Se digo “Hoje é quinta-feira”, o sentido dessa informação é percebido inicial e automaticamente pelo receptor como sendo “Hoje não é nenhum outro dia da semana”. Ver J. T. C. NETTO, *op. cit.*, p. 28.

¹¹⁸ U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, p. 220.

1.7 Comunicação, ruído e linguagem

¹¹⁹ “Quando o destinatário não consegue individualizar o código do emissor nem substitui-lo por nenhum outro código, a mensagem é recebida como simples ruído” U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, p. 220. Tradução nossa. Gostaríamos de denotar como Eco sugere que o ruído está contido na mensagem, isto é, que o próprio ruído que o destinatário atribui ao sinal *nasce também de uma significação sua*.

¹²⁰ U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, p. 97.

¹²¹ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, pp. 200 e 201.

¹²² *Ibid.*, p. 107.

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, p. 221.

¹²⁵ C. NORBERG-SCHULZ, *Intenciones en Arquitectura*, pp. 40 e 41.

¹²⁶ Umberto Eco enuncia quatro sentidos atribuídos ao termo, das quais a que nos interessa é a que define “o conjunto das pressuposições dadas a entender pela mensagem”. Ver U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, p. 96. Tradução nossa.

¹²⁷ E. HUSSERL, *op. cit.*, p. 22.

¹²⁸ U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, p. 39.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 146.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 35-39.

¹³¹ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, pp. 67-69.

¹³² R. BARILLI, *Ciência da Cultura e Fenomenologia dos Estilos*, p. 149. Ver também U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, p. 179.

¹³³ “Lo que se llama ‘mensaje’ es, la mayoría de las veces, un TEXTO cuyo contenido es un DISCURSO a vários niveles” U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, p. 97.

¹³⁴ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 277.

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 80.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 198.

¹³⁸ *Idem.*

¹³⁹ G. JORGE, *op. cit.*, pp. 70-72.

¹⁴⁰ Ver **A praia: introdução**.

¹⁴¹ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 277.

¹⁴² ver **A praia: introdução**.

¹⁴³ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 277.

¹⁴⁴ Alargamos o termo a todo o *sistema ordenado de símbolos*, como descrito Barilli partindo de Saussure. Quando nos referimos a língua, não nos restringimos apenas à linguagem verbal ou escrita, mas a qualquer recurso expressivo que se baseie num sistema de códigos, seja ele verbal ou icônico, para comunicar. *Ibid.*, pp. 273 e 27.

Apontamos ainda a diferença entre língua e código, enunciada por Eco, partindo por sua vez de Ducrot: enquanto o código se limita à associação entre significante e significado, a língua define regras discursivas, além de conter também as pressuposições, ou seja, “as porções de conteúdo não transmitidas explicitamente pelas expressões”. Ver R. BARILLI, *Ciência da Cultura e Fenomenologia dos Estilos*, p. 149 e U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, pp. 146 e 147.

¹⁴⁵ “Mas, se a linguagem não é uma ficção e se me possibilita ficcionar-me no outro, então, a linguagem serve-me, aparentemente, para solucionar esse conflito inter-mundos, através da inscrição do meu mundo e do mundo do outro num mundo cultural das instituições e dos símbolos que a própria linguagem instaura” P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 201.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 202.

1.8 Ser cultural

¹⁴⁷ “O mundo percebido não é apenas o conjunto das coisas, é também os quadros, as músicas. Os livros, tudo o que os alemães denominam um “mundo cultural.” M. MERLEAU-PONTY, *Palestras*, p. 61.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 51.

¹⁴⁹ “A imagem é construída a partir da forma. Mas, a partir da forma *em mim*, e a forma *em mim* é já uma representação. Porquê? Porque se assim não fosse, a forma não seria percebida enquanto forma, mas enquanto, nem sequer *coisa desconhecida* para o sujeito, mas enquanto *nada* – isto porque fora de um processo de significação, fora de sentido; ora isto implica admitir, por exemplo, que: reconhecer uma forma é estar ciente do seu *conteúdo*, e como observámos, não é possível reconhecer sem fazer uso de regras, sem fazer recurso a códigos. Por isso, uma forma não existe dissociada de um conteúdo, nem um conteúdo de uma forma. (...) Mas, assim sendo, teremos pois de dizer que: a forma, entendida desse modo, é uma *unidade cultural*.” P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 284.

¹⁵⁰ U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, pp. 45 e 46.

¹⁵¹ “A consciência nunca é transparente para si própria, quer dizer, como diz Merleau-Ponty, *a sua existência nunca se reduz à consciência que ela tem de existir* (e, talvez por esse motivo, não possamos ter sobre nós próprios um total domínio, se a expressão nos é permitida, *racionalista*) – afinal, o conhecimento da consciência *de si própria a si própria* é indirecto; afinal, a consciência é sempre *consciência de algo*; afinal, a consciência para existir e para ter noção da sua existência tem de fazer um *desvio-atraves* do objecto. (...) como é que a consciência se *desvia*? Através da única forma que tem à sua disposição para se relacionar com as coisas: através da *representação*.” P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 237.

¹⁵² “O homem não pode escapar à apreensão da sua própria cultura, a qual mergulha até às raízes do seu sistema nervoso, modelando a sua percepção do mundo. A cultura é, na sua maior parte, uma realidade oculta, que escapa ao nosso controlo e constitui a trama da existência humana. É-nos impossível qualquer comportamento significativo sem passarmos pela mediação da cultura. O homem e as suas extensões não constituem senão um único e mesmo sistema. É um erro monumental tratar o Homem à parte, como se ele constituísse uma realidade distinta da sua habitação, cidades, tecnologia e linguagem.” E. T. HALL, *op. cit.*, pp. 212 e 213.

¹⁵³ “Para sustentar que os objectos (enquanto percebidos) se podem considerar signos, há que sustentar também que os próprios conceitos dos objectos (como resultante de um esquema perceptivo) se devem considerar semioticamente. O que conduz sem a menor dúvida à afirmação de que também as ideias são signos. Peirce faz esta afirmação sem meios-termos: “Seja qual seja o modo como pensemos, temos presente na consciência algum sentimento, imagem, concepção ou outra representação que faz de signo”(…). Mas também pensar é pôr signos em relação: “qualquer pensamento precedente sugere algo ao pensamento que o segue, quer dizer, que é o signo de algo para este último” U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, pp. 250 e 251.

¹⁵⁴ M. MERLEAU-PONTY, *Palestras*, p. 52.

¹⁵⁵ Diz Hall, sobre Benjamin Lee Whorf: “Para ele: a linguagem é muito mais do que um simples meio de expressão do pensamento; constitui de facto *um elemento maior na formação do pensamento*. Além disso, e para empregar uma imagem de hoje, a própria percepção que o homem possui do meio circundante é programada pela língua que fala, exactamente como um computador. Como este último, o espírito do homem regista e estrutura a realidade exterior estritamente de acordo com o programa. Sendo duas línguas diferentes muitas vezes susceptíveis de programarem o mesmo grupo de factos de maneira completamente diferente, nenhuma crença e nenhum sistema filosófico poderão ser encarados sem referência à língua”. Ver E. T. HALL, *op. cit.*, p. 12.

1.9 Cantar o mundo

¹⁵⁶ “Existirá sempre *algo-mais* nos objectos do que aquilo a que o *lugar consciente* (segundo Freud, *Sistema Percepção-Consciência*) tem acesso. Como o objecto é constituído por representações, portanto por imagens, nessas imagens existirá sempre *algo de indeterminado*.” P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 74.

¹⁵⁷ “A linguagem, tentando instaurar um mundo pré-estabelecido, pré-estabelecendo conteúdos para formas determinadas, limita, assim, a possibilidade criativa da imaginação enquanto faculdade de construir imagens.” *Ibid.*, p. 207.

¹⁵⁸ G. JORGE, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵⁹ PLATÃO, *Crátilo*, p. 11.

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 33 e 58.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶² *Ibid.*, pp. 107 e 108.

¹⁶³ “Pareceu ao que pôs os nomes que o elemento r era um belo instrumento de mudança, para expressar a mobilidade; e, de facto, utiliza-o muitas vezes para isso; em primeiro lugar, no próprio «fluir» e em «fluxo», onde imita a mobilidade através deste elemento (...) Na verdade julgo que terá visto que é neste elemento que a língua menos se demora e mais vibra; e parece-me que foi por isso que o utilizou para formar estes nomes.” *Ibid.*, p. 105.

Assinalamos também os trocadilhos referidos por Pignatari, ajustados ao âmbito da arquitectura e referentes às noções de similaridade, iconismo e paramorfismo: “Entre planta e *plantação* o vínculo é óbvio: a cidade replica, em pedra e chão, as configurações e técnicas do cultivo da terra, (...) *Praedium*, entre os romanos, designava a herdade limitada por seus marcos e termos, e que era a presa mais cobiçada nas lutas de conquista – *terrae presa*. Acrescentaríamos que de mesmo étimo provieram “presídio”(…), “preda”, “predação”, “predatório”; de outro lado gerou posse e poder (...). *Urbe* (e provavelmente *orbe*, também) vem do latim *urbum*, que significa *curvo*, para designar o pau curvo dos primeiros arados. No campo, abrem-se os sulcos, lançam-se as sementes, crescem as plantas; na cidade, abrem-se as ruas, plantam-se as pedras, nascem as edificações.” Ver D. PIGNATARI, *op. cit.*, pp. 114 e 115.

¹⁶⁴ “É função da linguagem fazer as essências existirem em uma separação que, na verdade, é apenas aparente, já que através da linguagem as essências ainda repousam na vida antepredicativa da consciência. No silêncio da consciência originária, vemos aparecer não apenas aquilo que as palavras querem dizer, o núcleo de significação primário em torno do qual se organizam os atos de denominação e de expressão.” M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 12.

¹⁶⁵ Cita Pedro Janeiro: “A relação entre a palavra cadeira e uma cadeira é convencional e arbitrária; [a relação] entre uma imagem de uma cadeira e uma cadeira é icónica, porque a cadeira representada tem alguma propriedade da cadeira real” P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 215.

¹⁶⁶ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 241.

¹⁶⁷ “A palavra não é desprovida de sentido, já que atrás dela existe uma operação categorial, mas ela não tem esse sentido, não o possui; é o pensamento que tem um sentido, e a palavra continua a ser um invólucro vazio. Ela é apenas um fenómeno articular, sonoro, ou a consciência desse fenómeno, mas em

qualquer caso a linguagem é apenas um acompanhamento exterior do pensamento.” *Ibid.*, pp. 240 e 241.

¹⁶⁸ “O objecto mais familiar parece-nos indeterminado enquanto não encontramos seu nome, por que o próprio sujeito pensante está em um tipo de ignorância de seus pensamentos enquanto não os formulou para si ou mesmo disse e escreveu, como o mostra o exemplo de tantos escritores que começam um livro sem saber exatamente o que nele colocarão. Um pensamento que se contentasse em existir para si, fora dos incômodos da fala e da comunicação, logo que aparecesse cairia na inconsciência, o que significa dizer que ele nem mesmo existiria para si.” *Ibid.*, p. 241.

¹⁶⁹ “A denominação dos objectos não vem depois do reconhecimento, ela é o próprio reconhecimento. Quando fixo um objecto na penumbra e digo: “É uma escova”, não há em meu espírito um conceito da escova ao qual eu subsumiria o objecto e que, por outro lado, estaria ligado à palavra “escova” por uma associação frequente, mas a palavra traz o sentido e, impondo-o ao objecto, tenho consciência de atingi-lo.” *Ibid.*, p. 242.

¹⁷⁰ “Podemos falar várias línguas, mas uma delas permanece sempre aquela na qual vivemos. Para assimilar completamente uma língua, seria preciso assumir o mundo que ela exprime, e nunca pertencemos a dois mundos ao mesmo tempo.” *Ibid.*, p. 255.

¹⁷¹ “Acharíamos agora que as palavras, as vogais, os fonemas são tantas maneiras de cantar o mundo, e que eles são destinados a representar objectos, não como o acreditava a teoria ingênua das onomatopeias, em razão de uma semelhança objectiva, mas porque eles extraem e, no sentido próprio da palavra, exprimem sua essência emocional.” *Ibid.*, p. 254.

¹⁷² “O «nome» é o ser acerca do qual é a investigação. E ainda o reconhecerás melhor naquilo a que chamamos «o que se pode nomear», pois isto diz claramente que ele é o ser sobre o qual é a procura.” PLATÃO, *Crátilo*, p. 97.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 96.

¹⁷⁴ E. HUSSERL, *op. cit.*, p. 31.

¹⁷⁵ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 243.

1.10 Ícone, referente e tradição

¹⁷⁶ “Será que as letras, será que o alfabeto se encontra mais próximo da verdade – será que é mais verdadeiro que as manchas, os traços e a cor? [E o mais estranho de tudo isto é que há uma infinidade de línguas (uma infinidade de associações de letras para a verdade de uma coisa) enquanto se desenhares um corpo humano todos o entenderão]” G. M. TAVARES, *Breves Notas sobre a ciência*, p. 97.

¹⁷⁷ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 215.

¹⁷⁸ U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, p. 235.

¹⁷⁹ Ver **A praia**: introdução

¹⁸⁰ R. BARILLI, *Ciência da Cultura e Fenomenologia dos Estilos*, p. 149 e U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, pp. 177 e 178.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 180.

¹⁸² “Serão essas representações, ou essas imagens, porventura semelhantes às coisas? Serão ícones das coisas, na medida em que serão, de algum modo, semelhantes aos fenómenos? Se as podemos considerar *semelhantes* é porque dentro de uma sociedade humana se convencionam certos *critérios de semelhança*, pelos quais essas imagens podem ser ícones das coisas que representam; e, também, dentro de uma sociedade humana se estabelecem os parâmetros em que se realiza esse exercício de *semelhança*, ou *iconicidade*.” P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 219.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 216.

¹⁸⁴ Nelson Goodman citado por Rudi Keller. Ver Rudi KELLER, *A Theory of Linguistic Signs*, pp. 108 e 109. Tradução nossa.

¹⁸⁵ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 239.

¹⁸⁶ *Idem.*

¹⁸⁷ R. KELLER, *op. cit.*, p. 109.

¹⁸⁸ “Francastel, por exemplo, tomando o célebre díptico de Piero della Francesca da Galeria dos Uffizi, ilustra justificando a problemática que envolve a leitura da imagem: “Ora, é um facto que se colocarmos o díptico de Urbino perante um homem de outra civilização, de outro tempo, de outra sociedade, perante um egípcio da Antiguidade, perante um budista, ou perante um homem da Terra do Fogo, nenhum deles poderá lê-lo. Nós lemo-lo, nós, na medida em que aí encontramos elementos de referência a valores intelectuais, já elaborados e conhecidos, tanto pelo artista como pelo espectador actual, que nós somos.” Pierre Francastel citado por Pedro António JANEIRO. Ver P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 235.

¹⁸⁹ “Representar iconicamente é transferir para a representação algumas propriedades culturais do objecto representado, ou, por outras palavras, substituí-lo por alguns dos seus aspectos.” *Ibid.*, p. 226.

¹⁹⁰ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 245.

¹⁹¹ ““**Encantar**, *v.* Do lat. *incantare*, «cantar para; entoar fórmulas mágicas; consagrar com encantos; encantar, enfeitiçar...».” J. P. MACHADO, *op. cit.*, vol. II pg. 395.

¹⁹² “Então a representação é uma ilusão culturalmente consentida? Sim: porque reconhecemos na representação o representado quando, por intermédio desse reconhecimento, o sujeito se dá conta que, para reconhecer a imagem que surge enquanto reconstituição de uma manifestação fenoménica, tem que a pôr em relação, pôr-em-código, com o fenómeno que se manifesta segundo um certo modo de existência.” P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 227.

1.11 Não-arquitectura

¹⁹³ G. KUBLER, *op. cit.*, p. 40.

¹⁹⁴ “Numa pintura, por exemplo, as obscuras figuras em primeiro plano parecem-se com pessoas e animais; uma luz é pintada de tal forma que parece emanar do corpo de uma criança num abrigo em ruínas; o traço

narrativo que liga todas estas formas só pode ser a Natividade segundo S. Lucas; e um pedaço de papel pintado, a um canto do quadro, revela o nome do pintor e o ano em que a obra foi feita. Todos estes sinais são sinais aderentes e compõem uma mensagem intrincada ao nível da ordem simbólica, mais do que ao nível de uma dimensão existencial.” *Ibid.*, p. 41.

¹⁹⁵ “Tudo o que aparece ao sujeito aparece, de facto, *correlacionado* com a próprio acto do aparecimento (no próprio momento em que o acto ocorre), já que “tudo o que é para mim é tal graças à minha consciência cognoscente, é para mim o experimentado do meu experimentar, o pensado do meu pensar, o teorizado do meu teorizar, o o examinado do meu examinar. [Concluindo,] É para mim apenas como objectalidade intencional das minhas *cogitationes*.” O objecto arquitectónico também é um objecto do mundo; diverso, suspeitamos, de todos os outros, mas, ainda assim, do mundo.” P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 45.

¹⁹⁶ G. KUBLER, *op. cit.*, p. 40.

¹⁹⁷ “*Since the interpreter needs no special knowledge or rules in order to do this [to figure the meaning of the sign], but only a naturally human faculty of association, icons can be used and understood more or less independently of language and culture.*” R. KELLER, *op. cit.*, p. 109.

¹⁹⁸ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 104.

¹⁹⁹ Bruno ZEVI, *Saber Ver a Arquitectura*, pp. 48-50.

²⁰⁰ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 485.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 12.

²⁰² P. A. JANEIRO, *op. cit.*, pp. 370 e 371.

1.12 Vislumbre pré-objectivo

²⁰³ G. KUBLER, *op. cit.*, p. 40.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 41.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 40.

²⁰⁶ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, pp. 485 e 486.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 485.

²⁰⁸ *Idem.*

²⁰⁹ *Ibid.*, pp. 469 e 470.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 315.

²¹¹ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 371.

II. O baú: convenção e não - Ref. Bibliográficas e Observações

¹ D. DEFOE, *op. cit.*, pp. 57 e 58.

2.1 (In)convenção e arte

² “Traduzir-se” in Ferreira GULLAR, *Na Vertigem do Dia*, p. 30.

³ “Un signo no es una entidade semiótica fija, sino el lugar del encuentro de elementos mutuamente independientes, procedentes de dos sistemas diferentes y asociados por una correlación codificadora. Hablando con propiedad, no existen signos, sino funciones semióticas (Hjelmslev, 1943). Una función semiótica se realiza cuando dos fúntivos (expresión y contenido) entran en correlación mutua: pero el mismo fúntivo puede entrar también en correlación con otros elementos, con lo que se convertirá en un fúntivo diferente que da origen a otra función.” U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, p. 84.

⁴ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 240.

⁵ D. PIGNATARI, *op. cit.*, p. 112.

⁶ Gorjão JORGE, *Lugares em Teoria*, p. 30.

⁷ R. BARILLI, *Ciência da Cultura e Fenomenologia dos Estilos*, p. 45.

⁸ *Ibid.*, pp. 46-50.

⁹ Vejam-se as noções de *homologia* e *tecnomorfismo* usadas por Barilli. A título de exemplo, referimos a tríade formada por António Pacinotti, James Clerk Maxwell e Paul Cézanne que, a partir de diversos (ou não tanto) campos do conhecimento, rejeitam a perspectiva rígida e fixa do espaço moderno e introduzem a noção de espaço contínuo e orgânico, baseado no campo electromagnético de Maxwell. Ver R. BARILLI, *Ciência da Cultura e Fenomenologia dos Estilos*, *passim*.

¹⁰ *Ibid.*, p. 46.

¹¹ “Utilizando os termos heideggerianos segundo os quais a filosofia é apenas um modo de pensar, entre outros, Derrida actua como quem mina essa afirmação pacífica introduzindo nela um gesto polémico. Com efeito, a produção, a produção de uma obra de arte, na interpretação tradicional, é ingénua e neutra no respeitante aos discursos teóricos. Quer dizer: o artista produz a obra e o teórico, o filósofo, introduz o ‘pensamento’ na obra. “Como se – prossegue Derrida – o pensamento não tivesse nada que ver com a obra, como se esta não pensasse, como pensa o teórico, o intérprete ou o filósofo!” O pensamento está na obra, faz corpo com ela. A obra pensa: tudo o que ela incorpora em relação à história, à tradição, à memória, etc., já é pensamento. Este, o pensamento, não é um acrescento que comparece apenas na interpretação dos teóricos, dos críticos ou dos filósofos.” Nuno HIGINO, Álvaro Siza: *Desenhar a Hospitalidade*, p.64.

¹² “As velhas antinomias espírito-matéria, matéria-forma, continuam a obcecar-nos de modo tão imperioso como o antigo dualismo entre forma e fundo. Mesmo que subsista algum vestígio de significado ou de comodidade nestas antíteses como pura lógica, quem queira compreender seja o que for quanto à vida das formas, deve começar por se livrar delas.” Henri FOCILLON, *A Vida das Formas*, p.55.

¹³ “A madeira da estátua já não é a madeira da árvore; o mármore esculpido já não é o mármore da pedra; o ouro fundido, martelado, é um metal inédito; o tijolo, cozido e moldado, deixou de corresponder à argila do barreiro. A cor, o grão e todos os valores que afectam o tacto óptico, mudaram. As coisas, destituídas

de superfície, escondidas atrás de uma casca, enterradas na montanha, encerradas na pepita, submersas no lodo, separaram-se do caos, adquiriram uma epiderme, aderiram ao espaço e receberam uma luz que, por seu turno, as trabalha. Conquanto o tratamento a que foram sujeitas não tenha alterado o equilíbrio nem a relação natural das partes, a vida aparente da matéria passou por uma metamorfose.” *Ibid.*, p.57.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ “Ser obra quer dizer: instalar um mundo. Mas o que é isso, um mundo? (...) Mundo não é a simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mas mundo também não é uma moldura meramente imaginada, representada em acréscimo à soma das coisas existentes. O mundo mundifica (...) e é algo mais do que o palpável e apreensível, em que nos julgamos em casa. Mundo nunca é um objecto, que está ante nós e que pode ser intuído. O mundo é o sempre inobjectual a que estamos submetidos enquanto os caminhos do nascimento e da morte, da bênção e da maldição nos mantiverem lançados no Ser. Onde se jogam as decisões essenciais da nossa história, por nós são tomadas e deixadas, onde não são reconhecidas e onde de novo são interrogadas, aí o mundo mundifica. (...) Ao abrir-se um mundo, todas as coisas adquirem a sua demora e pressa, a sua distância e proximidade, a sua amplitude e estreiteza.” Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, pp. 34 e 35.

¹⁶ “É, decerto, impossível imaginar aqui [na música] que a arte remeta para outra coisa diferente dela própria. A música de programa que nos descreve uma tempestade ou até uma tristeza, é a excepção. Estamos aqui incontestavelmente perante uma arte que não fala. E, todavia, é necessário que uma música não seja apenas um agregado de sensações sonoras: através dos sons vemos aparecer uma frase e, de frase em frase, um conjunto e, finalmente, como dizia Proust, um mundo, que existe no domínio da música possível, a região Debussy ou o reino Bach. Nada a fazer aqui excepto escutar, sem retorno a nós mesmos, as nossas recordações, os nossos sentimentos, sem menção do homem que criou aquilo, como a percepção olha as próprias coisas, sem nelas misturar os nossos sonhos.” M. MERLEAU-PONTY, *Palestras*, p. 59.

¹⁷ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 232.

2.2 A procura do novo

¹⁸ R. BARILLI, *Ciência da Cultura e Fenomenologia dos Estilos*, pp. 51 e 52.

¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

²⁰ G. JORGE, *op. cit.*, pp. 30 e 31.

²¹ “Ainda que na Antiguidade a arte tivesse uma definição bem distinta da que lhe atribuímos actualmente, denotamos o seguinte trecho do diálogo platónico: “Sócrates – E parece-te que qualquer homem é um legislador dos nomes, ou só aquele que possui a respectiva arte? Hermógenes – Aquele que possui a arte. Sócrates – Consequentemente, ó Hermógenes, dar nomes não é para todos os homens, mas para aquele que é o dador dos nomes; e parece-me que este é o legislador dos nomes, que é o mais raro dos artistas que surgem entre os homens.” PLATÃO, *Crátilo*, pp. 50 e 51.

²² G. JORGE, *op. cit.*, p. 30.

²³ N. HIGINO, *op. cit.*, p.103.

²⁴ Importa-nos, antes de prosseguirmos com a nossa explicação, frisar o seguinte: ao enunciar acima alguns aspectos sobre o papel da arte na sociedade e na cultura cingimo-nos precisamente ao estudo da

arte a partir de uma perspectiva *culturológica*, termo que recebemos de Barilli. Não nos interessa por isso desenvolver uma reflexão sobre a definição ou *essência* da arte, nem definir os pressupostos da criação artística. Temos apenas conta os efeitos, voluntário ou não, que as obras de arte desempenharam sobre a sociedade e cultura ao longo da história do homem.

²⁵ G. KUBLER, *op. cit.*, pp. 72 e 73.

²⁶ “O escritor e o pintor sabem que o seu papel consiste em fornecer ao leitor, ao auditor ou ao espectador sinais cuja escolha é dita pela respectiva pertinência não só em relação aos acontecimentos descritos, mas, sobretudo, em relação à linguagem implícita e à cultura do público. A tarefa do artista consiste em suprimir os obstáculos que se interpõem entre os acontecimentos que descreve e o seu público. (...) Noutros termos, *uma das funções maiores do artista é auxiliar o profano a estruturar o seu universo cultural*. A história da arte é quase três vezes mais longa que a da escrita, e a relação entre os dois tipos de expressão surge nas primeiras formas de escrita, como os hieróglifos egípcios. Porém, são raros os que vêem na arte um sistema de comunicação cuja história se encontra ligada à da linguagem. A arte seria considerada de maneira completamente diferente se tal fosse o ponto de vista adoptado.” E. T. HALL, *op. cit.*, p. 95.

²⁷ “É verdade que vemos apenas o que procuramos, mas também é verdade que só procuramos aquilo que podemos ver. (...) É leviandade imaginar que um artista tenha, alguma vez, podido colocar-se diante da natureza, sem qualquer idéia preconcebida. Aquilo que ele adotou como conceito para a representação e o modo como esse conceito se desenvolveu, em seu íntimo, são fatores muito mais importantes do que tudo aquilo que ele extrai da contemplação directa.” Heinrich WÖLFFLIN, *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, pp. 319 e 320.

²⁸ G. KUBLER, *op. cit.*, p. 119.

²⁹ “O próprio do inventor é romper a norma, o estatuto, a autoridade que rege sobre a criação artística. A arte, na medida em que toma a seu cargo as marcas que se cruzam e deslocam na obra, pode romper a normatividade. Porque procura novas articulações, novas linguagens, novas sintaxes, a invenção está mais exposta ao erro e à possibilidade de um desvio fatal.” N. HIGINO, *op. cit.*, p.103.

³⁰ Sobre as duas visões da estética, como *acto de conhecimento* (Baumgarten) ou como experiência (Croce), veja-se o sexto capítulo do livro de Barilli: *A estética: conhecimento ou experiência?*. Ver R. BARILLI, *Curso de Estética*, pp. 31 e 32.

³¹ “Fixando por um momento a atenção na experiência comum, devemos começar por rejeitar a suspeita de que ela seja o âmbito de uma fisicidade ou sensorialidade não sustida por algum clarão de inteligência. Pelo contrário as mais válidas filosofias contemporâneas (...) evitam a ruptura entre as duas esferas, mostram como natureza e cultura, sentidos e intelecto se penetram reciprocamente. Em particular, a experiência comum vale-se daquela forma de inteligência prática, de forma sintética, isto é, capaz de reduzir e de plasmar a multiplicidade de cada evento, que é o hábito. (...) Na hora zero do senso comum nós mostramo-nos fundamentalmente animais de hábitos, o que não quer dizer que sejamos uns brutos: só que a inteligência do hábito é posta em prática passivamente, por tradição, por, corresponde a um mecanismo inconsciente que guia os nossos, nos faz manobrar com habilidade e segurança entre as insídias do mundo. (...) Por vezes, porém, os hábitos não bastam para dominar os eventos: estes voltam a ser emergentes, imprevistos, o que provoca em nós uma ruptura de equilíbrio (...) Naquele momento nasce a exigência de superar a rotina, a repetitividade mecânica, e de procurar novos comportamentos. É também o momento em que da experiência comum começam a fazer parte as fases mais selectivas e conscientes da estética e da ciência-conhecimento.” *Ibid.*, pp. 32 e 33.

³² “A experiência (ou função) científica tem uma natureza eminentemente instrumental: decompõe, analisa a situação de partida para distinguir o que nela não vai bem, para afastar o obstáculo, para o superar

escolhendo vias mais factíveis; a sua tarefa, todavia, é de medição a prazo; em perspectiva, ela extingue-se para dar lugar a uma experiência prática comum de novo serenamente apoiada nos hábitos entretanto reconstituídos sobre bases mais eficientes. A experiência estética, pelo contrário, é essencialmente «final», isto é, o seu fim reside em considerar a situação de pertença de modo mais amplo, mais rico e intenso, fora dos mecanismos da rotina e sem recair numa nova habitudinariedade mecânica.” *Ibid.*, pp. 33 e 34.

³³ Ver **O barco: cultura, sistema global de signos** – 1.6 Intenção e forma vazia.

³⁴ R. BARILLI, *Curso de Estética*, p. 34.

³⁵ “Ainda que o verdadeiro artista pinte, escreva ou componha aquilo que sente como obrigação dentro de si, e só secundariamente para agradar aos seus contemporâneos, ele é incentivado nesse esforço pelo interesse deles, pelo seu prazer e reacção intuitiva – e pode perder o próprio incentivo para a criação se faltar essa resposta. Aquilo que o meu amigo Matthew Nowicki costumava dizer sobre arquitectura – que um bom cliente era essencial para a produção de um bom edifício – serve para todas as outras formas de arte, ainda que tenha havido épocas em que o artista tenha sido obrigado a criar, em fantasia, aqueles que um dia, no futuro, o viriam a compreender. Este segundo estágio marca a passagem do exibicionismo para a comunicação, do que é sensacional para o que é emocionalmente significante e partilhável.” L. MUMFORD, *op. cit.*, pp. 29 e 30.

³⁶ *Ibid.*, p. 20.

³⁷ “Existe um terceiro estágio no desenvolvimento da arte: trata-se da transição do amor-próprio e do exibicionismo, do virtuosismo técnico e do galanteio, para o amor maduro, capaz de dar e receber, de conquistar e render-se, de formar uma união que produzirá uma nova vida. Neste terceiro estágio, o artista diz, através dos seus símbolos: «Tudo o que eu tenho será teu; tudo o que a vida me deu eu porei a teus pés; não para qualquer posterior recompensa, mas porque te amo e quero servir-te. Não tenho nada para esconder: conhecerás o pior tal como o melhor e através da arte abençoarás ambas as faces da vida. Compartilhemos este dom; e, com a tua ajuda, ele viverá e crescerá.»” *Ibid.*, p. 30.

³⁸ Ver **O barco: cultura, sistema global de signos** – 1.6. Intenção e forma vazia.

³⁹ *Idem* – 1.5. Sinal e signo.

⁴⁰ *Idem* – 1.7. Comunicação, ruído e linguagem.

⁴¹ “Será a apreciação dos seus apreciadores que confere o estatuto de obra de arte a um objecto. O sujeito “identifica” o objecto e essa “identificação” é determinada pela capacidade do sujeito para “gozar” o objecto em determinado modo de este existir, de este afinal ser reconhecido pelo objecto” G. JORGE, *op. cit.*, p. 69.

⁴² L. MUMFORD, *op. cit.*, p. 29.

⁴³ G. JORGE, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁴ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 227.

⁴⁵ “Há pedra no monumento. Há madeira na escultura talhada. Há cor no quadro. Há som na obra musical. O carácter de coisa está tão incontornavelmente na obra de arte que devíamos até dizer antes ao contrário: o monumento está na pedra. A escultura está na madeira. O quadro está na cor. A obra da palavra está no som da voz. A obra musical está no som. Evidentemente, dir-se-á. É certo. Mas o que é este óbvio carácter de coisa na obra de arte? Presumivelmente, será ocioso e desconcertante prosseguir nesta pergunta, uma

vez que a obra de arte é ainda algo de outro, para além do seu carácter de coisa? Este outro, que lá está, é que constitui o artístico.” M. HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, p. 11.

⁴⁶ A obra de arte é, com efeito, uma coisa, uma coisa fabricada, mas ela diz ainda algo de diferente do que a simples coisa é (...). A obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa; ela é alegoria. À coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro. Reunir-se diz-se em grego *συνβλλειν*. A obra é símbolo.” *Ibid.*, pp. 11 e 12.

2.3 O penhasco da convenção

⁴⁷ “Um objecto original difere de um objecto vulgar tanto como o portador individual de um gene mutante difere do exemplo padrão dessa espécie. O gene mutante pode ser infinitamente pequeno, mas as diferenças de comportamento que ele provoca podem ser enormes. Além disso, a noção de objecto original exige um ajustamento fundamental nas nossas ideias de integridade e de unidade da obra de arte. A fracção mutante impõe consequências à prole do objecto. Mas completamente diferente é o campo de acção atribuído ao objecto enquanto um todo. (...) Uma possibilidade de mudança surge com o objecto globalmente belo ou desagradável suscita apenas uma repetição ou um evitamento rituais.” G. KUBLER, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ “Os objectos originais e as réplicas constituem invenções básicas, e todo o sistema de réplicas, reproduções, cópias, reduções, transferências e derivações, que flutua na esteira de uma importante obra de arte. A massa de réplicas assemelha-se a certos hábitos do falar popular, como acontece quando uma frase dita num palco ou num filme, e repetida milhões de vezes, se transforma num elemento da linguagem de uma geração até acabar os seus dias como um *cliché* datado.” *Ibid.*, p. 60.

⁵¹ A partir da sua visão bipartida da cultura, Renato Barilli defende que qualquer vocábulo recebe o seu primeiro significado de uma natureza material, de ordem instrumental, antes de ser progressivamente, com o uso, revestido de significados múltiplos, cruzados e ambíguos, que dificultam a sua leitura (BARILLI 1995, 13-16). Define então duas naturezas de vocábulo, que parecem corresponder às suas duas fases de evolução: uma primeira, *literal*, relacionada com o seu uso concreto, e uma segunda, quando o termo é *transferido* para outros âmbitos, generalizado. Com a distinção em mente, relembra a origem do termo «estilo» - *o stilus* – vareta metálica, ou estilete, que o cidadão de Roma usava para escrever no quotidiano, riscando uma tábua de barro encerada, por oposição ao cinzelar da pedra, quando gravava letras para a eternidade. Era a ferramenta do escriba, que introduzia naturalmente variantes expressivas próprias nos traços institucionais da escrita, de acordo com a sua forma única de escrever. O «estilo» passou a descrever a grafia particular de um escriba ou de um *scriptorium* – de uma escola – onde vários escribas obtiveram ensinamento, e refere-se, hoje, ao “acto inconsciente de misturar, em cada traço, o caracteres comuns (...) com os caracteres específicos da nossa personalidade” (BARILLI 1995, 15). É neste momento que Barilli assinala a passagem para a segunda natureza de qualquer vocábulo, quando este se generaliza, passando não só a referir-se à caligrafia, mas ao estilo que cada indivíduo apresenta no seu comportamento, e até ao estilo de *uma geração ou estrato social*. Atinge, por fim, o seu significado mais amplo, quase em contradição com a sua origem particularizadora, quando usado, nomeadamente por Wölflin, enquanto esquema generalizante da expressão do espírito de uma época, nação, ou de um indivíduo (WÖLFLIN 2000, 12-13). Kubler, por seu lado, considera as nuances semânticas que o termo abarca uma banalização excessiva (KUBLER 2004, 15), fruto da *inadequação dos processos usados pela História para descrever o passado visível* (*Idem.*, 14), e encontra dois sentidos opostos na definição do termo. O primeiro é importado de Focillon, e constitui-se pelos “mais importantes monumentos de todos os tempos, a pedra de toque e a norma do

valor artístico” (*Idem.*, 15). A segunda é composta pelo que considera ser “a selva comercial da publicidade, para a qual as gasolinhas e os papéis higiénicos têm “estilos” (*Ibidem.*). Entre ambos situar-se-á o “terreno conhecido dos estilos “históricos”: culturas, nações, dinastias, reinados, regiões, períodos, profissões, pessoas e objectos, [com] um determinado estilo” (*Ibidem.*). Esta divisão, afirma o autor, introduz a ilusão de um sistema organizado, assente na “ambiguidade e inconsistência” (*Idem.*, 16) desta noção. Acaba por defini-lo como um *arco-íris* (*Idem.*, 175), porque coincidência fugaz de condições físicas. Definir um estilo consistirá então na vã tentativa de cristalizar entidades, de as emergir do perpétuo fluxo do tempo. Prefere por isso falar numa “sucessão de obras originais com réplicas, todas elas distribuídas no tempo como versões reconhecivelmente iniciais e finais do mesmo tipo de acção” (*Ibidem.*).

Curiosamente, Focillon acaba por determina o termo através do artigo que o precede. O estilo será um “absoluto, uma espécie de valor eterno que lhe permite escapar ao tempo, um modelo e permanência” (FOCILLON 2001, 19). Um estilo, por outro lado, será uma “variável, um conjunto coerente de formas ligadas por uma convivência recíproca” (*Idem.*, 20), ou seja, qualquer tendência ou variação isolável numa sequência ou encadeamento, formado por *elementos formais*, que se constituem como um *vocabulário, relacionados* entre si, que funcionam como *sintaxe*.

O termo «estilo» ganhou, finalmente, uma natureza ambígua que importa registar para a nossa investigação. Se, por um lado, delimita uma *continuidade formal* (KUBLER 2004, 14), separável de um inventário de formas desconexas, contemporâneas umas às outras ou ao longo de um período de tempo, por outro, implica uma pertença à totalidade de onde o *interpretante* (PIGNATARI 2004, 151) restringe esse grupo formal. Como Décio Pignatari, assemelhamos o estilo à *proposição remática* (*Idem.*, 152), que seleciona de um *tema* as suas principais características, o que pressupõe sempre o conhecimento do mesmo. Falar de um *estilo* de cadeiras é falar de um estilo *de cadeiras*.

⁵² “Muitos tipos de réplicas reproduzem o objecto original tão integralmente que nem o método histórico mais sensível conseguirá separá-los. Num outro tipo de seriação, cada réplica difere ligeiramente de todas as réplicas precedentes. Estas variações acumuladas podem nascer sem qualquer desígnio prévio, unicamente para evitar uma repetição monótona. A seu tempo, porém, tal deriva é detectada e normalizada por um artista, que impõe à massa de réplicas um novo esquema, manifestado por um objecto original não categoricamente diferente do anterior objecto original, mas historicamente diferente porque corresponde a uma época diferente da sequência formal a que ambos os objectos originais pertencem.” G. KUBLER, *op. cit.*, pp. 64 e 65.

⁵³ “A mudança histórica dá-se quando a esperada renovação de condições e circunstâncias de um momento para o momento seguinte, não é completa, mas sim alterada. O padrão de renovação é reconhecível, mas surge distorcido; surge mudando. Na história, as interferências que impedem a repetição fiel de qualquer padrão, encontram-se, na sua maior parte, longe do controlo humano, mas na linguagem, as interferências têm de ser reguladas, pois caso contrário a comunicação falhará. O “ruído” é a mudança irregular e inesperada. A eficácia da linguagem exige que o “ruído” seja reduzido a um mínimo. (...) O ritmo de mudança na linguagem é fixo, porque a comunicação falha se o instrumento variar de uma forma errática. O “ruído” da história surge transformado, ao nível da linguagem, no zumbido discreto da mudança regular.” *Ibid.*, p. 85.

⁵⁴ G. M. TAVARES, *Breves Notas Sobre Ciência*, p. 34.

⁵⁵ “Utilizando nossas próprias palavras: “em cada novo estilo de visão cristaliza-se um novo conteúdo do mundo”. “Não só se vê apenas de uma outra maneira, mas também se vêem outras coisas”. H. WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 334.

⁵⁶ “A categoria mais comum de invenção abarca todas as descobertas que decorrem da intersecção ou da confrontação de corpos do conhecimento anteriormente sem qualquer relação entre si. A intersecção pode associar um princípio às práticas tradicionais. Ou a confrontação de várias posições sem qualquer relação entre si pode evocar uma nova interpretação, capaz de as clarificar isoladamente e juntas. Extensões de um

princípio ou novos princípios explanatórios, os resultados de tais intersecções emergem de confrontações entre elementos já conhecidos do observador. Uma categoria muito mais rara de invenções “radicais” rejeita estas posições prontas a consumir. O investigador constrói o seu próprio sistema de postulados e lança-se na descoberta do universo que só esses postulados podem desvendar.” G. KUBLER, *op. cit.*, pp. 99 e 100.

⁵⁷ “Eu penso, e tal ou tal pensamento me parece verdadeiro; sei muito bem que ele não é verdadeiro sem condição e que a explicitação total seria uma tarefa infinita; mas isso não me impede que no momento em que penso eu pense algo, e que toda a outra verdade, em nome da qual eu desejaria desvalorizar a esta, se para mim pode chamar-se de verdade ela deve concordar com o pensamento “verdadeiro” do qual tenho a experiência. Se tento imaginar marcianos ou anjos ou um pensamento divino cuja lógica não seja a minha, é preciso que esse pensamento marciano, angélico ou divino figure em meu universo e não o faça explodir.” M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, pp. 532 e 533.

⁵⁸ “Uma característica especial das grandes invenções artísticas reside na sua aparente longinquidade em relação ao que se passou antes delas. As invenções úteis, quando as vemos numa sequência histórica, não mostram grandes saltos ou descontinuidades. Cada estágio segue o seu antecessor numa ordem estritamente conexa. As invenções artísticas, porém, parecem agrupar-se por níveis distintos e as transições entre estes níveis são tão difíceis de identificar que a sua existência pode ser posta em causa.” G. KUBLER, *A Forma do Tempo*, p. 100.

⁵⁹ “Generalmente, la sociedad establece leyes muy estrictas para controlar ciertas desviaciones («crímenes»), mientras otras se tratan de forma más liberal («actividad creativa»). En la práctica, sin embargo, estas últimasson también objeto de un control indirecto que parte del deseo de proteger los «intereses creados» de la tradición. El control social, no obstante, tiene una función muy importante asegurando el orden y posibilitando, al tiempo, una planificación a largo plazo. La adaptación por medio de la socialización há de considerarse com el tipo más elemental de control social. El control, en general, es necesario, ya que la sociedad no puede satisfacer todas las necesidades e intereses privados. La verdadera actividad creadora, sin embargo, satisface intereses sociales y debería estar en gran medida exenta de sanciones negativas. El ya conocido desfase comunicacional entre el especialista y la gente da origen a una dificultad práctica. Las nuevas creaciones com un nivel intencional alt serán siempre, en un primer momento, incomprensibles; serán recibidas com rechazo convertido en campos académicos aceptados. La actividad creativa, sin embargo, está condenada, sobre todo, por un control que le exige un «popularización». Para ocultar los problemas más esenciales se emplean tópicos y fórmulas desgastadas. Deberíamos terminar diciendo que la actividad creativa juega un papel fundamental en la evolución de la sociedad. Enriquece el mundo, dando un carácter público a nuevos objetos intermediarios.” C. NORBERG-SCHULZ, *Intenciones en Arquitectura*, p. 52.

⁶⁰ “Las palabras «tradición», «convención», «hábito» y «gusto» expresan que las formas carecen de significado dentro de un sistema. El «gusto» designa un sistema puramente subjetivo, mientras que el «gusto imperante» expresa que ese sistema es público (esto no impide estar en conflicto con los sistemas de símbolos culturales existentes). «Convención» se usa generalmente para expresar que las formas son conservadoras y tienen tendencia a ir por detrás de las necesidades a que deberían servir. La «tradición», finalmente, quiere decir que el producto vive en un «espacio» cultural que tiene conexiones hacia delante, hacia atrás y hacia los lados. Este término suele usarse, equivocadamente, para justificar el gusto imperante. «Tradición», sin embargo, expresa que todas y cada una de las obras han de ser nuevas y, en algunos aspectos, diferentes, para no salirse del perpetuo desarrollo estilístico. Una nueva creación significativa pertenece siempre a la tradición, mientras que los productos tradicionales, vulgares y conservadores, son triviales o carecen de sentido.” C. NORBERG-SCHULZ, *Intenciones en Arquitectura*, p. 103.

⁶¹ “La condición principal para la aceptación de un estilo nuevo, o para el desarrollo de uno ya existente es que esté conectado com algo conocido, que algunas de sus formas estén correlacionadas com las expectativas humanas. Sólo así puede transmitir información. La correlación com un sistema de expectativas puede crearse mediante la educación y la familiarización, pero suele ser esencial una relación visual com formas conocidas” C. NORBERG-SCHULZ, *Intenciones en Arquitectura*, p. 102.

2.4 Imaginário, ideologia e verdade

⁶² J. T. C. NETTO, *op. cit.*, pp. 97-102.

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ Entendido por Netto como “modo de relacionamento da consciência individual com objectos reais ou virtuais [interiores ou exteriores] (...) não organizado, não ordenado [e] não racionalizado.” *Ibid.*, p. 98.

⁶⁵ Entendido por Netto como “sistema ou conjunto (...) de valores dos mais variados tipos (políticos, religiosos, estéticos, etc.) utilizados para a explicação de uma realidade” e como “representação (...) produzida pelos homens a respeito das relações por ele mantidas com as suas condições reais de existência.” *Ibid.*, p. 99.

⁶⁶ “Duzentos e cinquenta anos antes de Einstein, Newton formulou uma teoria da mecânica celeste que foi contrariada pela teoria da relatividade geral proposta pelo irrequeto e pouco convencional cientista moderno.

Isto significa que a teoria de Newton é, portanto, falsa ou equívoca? Como afirmá-lo, se continua a ser utilizada pelos astrónomos e se delas se servem, sob todos os aspectos, os actualíssimos astronautas? (...) O fato é que sobre um determinado ponto de vista a teoria de Newton é inadequada: ela não é adequada quando se trata de analisar objectos cuja velocidade se aproxima da velocidade da luz.” *Ibid.*, p. 100.

⁶⁷ Veja-se a interpretação de Carlo Rovelli da experiência de Thomas Young, que sugere que o estado de um sistema quântico é influenciado pela relação com o seu observador.

⁶⁸ J. T. C. NETTO, *op. cit.*, p. 101.

⁶⁹ *Idem*, p. 102. Repare-se ainda como esta noção se aproxima da de *metodologia* apontada por Gonçalo Tavares. Veja-se G. M. TAVARES, *Breves Notas Sobre Ciência*, p. 126.

⁷⁰ J. T. C. NETTO, *op. cit.*, p. 102.

⁷¹ “Nenhuma permanência, nenhuma persistência no ser podem sequer ser imaginadas sem homens querendo testemunhar aquilo que é e lhes parece ser porque é” Hannah ARENDT, *Verdade e Política*, p. 12.

⁷² “Mas existirá algum facto independente da opinião e da interpretação? Não demonstraram gerações de historiadores e filósofos da história a impossibilidade de constatar factos sem os interpretar, na medida em que têm de começar por ser extraídos de um caos de puros acontecimentos (e os princípios de escolha não são certamente dados de facto), serem organizados numa história que não pode ser contada a não ser numa certa perspectiva, que nada tem a ver com o que aconteceu originalmente?” *Ibid.*, p. 25.

⁷³ “A realidade é diferente da totalidade dos factos e dos acontecimentos e é mais do que esta, que, de qualquer modo, não pode ser determinada. Aquele que diz o que é (...) conta sempre uma história, e nessa história os factos particulares perdem a sua contingência e adquirem um significado humanamente compreensível.” *Ibid.*, p. 56.

⁷⁴ “Não há razão nenhuma para os factos serem aquilo que são; teriam podido sempre ser outros esta incómoda contingência é literalmente ilimitada” *Ibid.*, p. 30.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁶ “Considerada do ponto de vista político, a verdade tem um carácter despótico. Ela é por isso odiada pelos tiranos, que temem, com razão, a concorrência de uma força coerciva que não podem monopolizar; e goza de um estatuto relativamente precário aos olhos dos governos que repousam sobre o consentimento e que dispensam a coerção. Os factos estão para além do acordo e do consentimento, e toda a discussão acerca deles – toda a troca de opiniões que se funda sobre uma informação exacta – em nada contribuirá para o seu estabelecimento.” *Ibid.*, p. 28.

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 14.

Ver também: “A verdade, pelo contrário [relativamente à verdade racional], é sempre relativa a várias pessoas: ela diz respeito a acontecimentos e circunstâncias nos quais muitos estiveram implicados; é estabelecida por testemunhas e repousa em testemunhos; existe apenas na medida em que se fala dela, mesmo que se passe em privado. É política por natureza.” *Ibid.*, p. 24.

⁷⁹ “A época moderna, que acredita que a verdade não é nem dada, nem revelada ao espírito humano, mas produzida por ele tem, desde Leibniz, reconduzindo as verdades matemáticas, científicas e filosóficas ao género comum da verdade da razão, diferente da verdade de facto.” *Ibid.*, p. 14.

⁸⁰ “Ser exacto em ciência é errar num tom de voz mais firme que os outros. Dito de outro modo: pegas no alvo com as tuas duas mãos e atiras o seu centro contra a lâmina da flecha. Eis a exactidão científica” G. M. TAVARES, *Breves Notas Sobre Ciência*, p. 17.

“Cada instrumento científico não é uma resposta em Forma e Função aos Mistérios do Mundo. Cada instrumento científico é uma resposta às necessidades de um investigador.” *Ibid.*, p. 48.

⁸¹ H. ARENDT, *op. cit.*, p. 31.

⁸² *Ibid.*, p. 24.

⁸³ “São os agora vivos que determinam o que é a Verdade. É a geração viva que valida a ciência. Claro que não foi Einstein que provou que era verdadeira a teoria da Relatividade. É a actual geração que o prova ao dizer que a prova apresentada por Einstein está certa. Em termos de validação da Verdade os mais significativos cientistas mortos são menos importantes que o mais insignificante cientista actual.” G. M. TAVARES, *Breves Notas Sobre Ciência*, p. 34.

⁸⁴ H. ARENDT, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁵ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 95.

⁸⁶ E.T. HALL, *op. cit.*, pp. 107 e 108.

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ Discussão que Arendt considera ser essencial à política. Ver H. ARENDT, *op. cit.*, pp. 28- 31.

⁹⁰ “Há uma coisa que convém desde já que fique assente: sempre que concordares comigo em relação a um ponto da nossa discussão, considera-lo-emos suficientemente provado e não teremos de o submeter

a novo exame. É evidente que não me darás a tua concordância por falta de saber ou excesso de timidez, nem queres, com isso, enganar-me, visto que és meu amigo, como tu próprio declaraste. O nosso acordo significará, portanto, que atingimos realmente a verdade.” PLATÃO, *Crátilo*, Lisboa, p. 124.

⁹¹ G. M. TAVARES, *Breves Notas Sobre Ciência*, p. 74.

⁹² U. ECO, *Tratado General de Semiótica*, p. 250.

⁹³ E. T. HALL, *op. cit.*, Lisboa, pp. 107 e 108.

⁹⁴ C. NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio y Arquitectura*, p. 23.

⁹⁵ J. T. C. NETTO, *op. cit.*, p. 100.

⁹⁶ H. WÖLFFLIN, *op. cit.*, p.329.

⁹⁷ C. NORBERG-SCHULZ, *Intenciones en Arquitectura*, p. 29..

⁹⁸ *Idem*, *Existencia, Espacio y Arquitectura*, p. 23.

⁹⁹ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 95.

¹⁰⁰ C. NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio y Arquitectura*, p. 23. Tradução nossa.

¹⁰¹ G. KUBLER, *op. cit.*, p. 95.

¹⁰² *Ibid.*, p. 93.

¹⁰³ *Idem*.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 95.

¹⁰⁵ *Idem*.

¹⁰⁶ “Por outras palavras, a nossa capacidade, seja em que momento for, para aceitarmos novos conhecimentos é estreitamente delimitada pelo estado existente do conhecimento. Quanto mais sabemos, mais conhecimentos novos podemos aceitar. As invenções encontram-se nessa penumbra entre o momento presente e o futuro, onde as formas indistintas de acontecimentos possíveis são detectadas. Estes estreitos limitados confinam a originalidade em qualquer momento, e por isso nenhuma invenção excede o potencial da sua época. Uma invenção pode parecer esgotar as possibilidades, mas se excede a penumbra não passará de um brinquedo curioso ou então desaparecerá na fantasia.” *Idem*.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 43.

2.5 Serventia

¹⁰⁸ M. HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, pp. 12-19.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁰ “Forma quer dizer aqui a repartição e a ordenação das partes de matéria nos lugares do espaço, a qual

tem como consequência um determinado contorno, a saber, o de um bloco.” *Ibid.*, p. 19.

¹¹¹ “A forma determina (...) a ordenação da matéria . E não só, ela prescreve inclusivamente de cada vez a qualidade e a escolha da matéria: impermeabilidade para o cântaro, dureza suficiente para o machado, solidez e flexibilidade para os sapatos. Esta imbricação entre forma e matéria regula-se de antemão por aquilo para que servem precisamente o cântaro, o machado e os sapatos. Uma tal serventia [*Dienlichkeit*] nunca é destinada nem imposta a entes do tipo do cântaro, do machado, dos sapatos. Mas também não é nada que paire algures, como uma finalidade acima deles. A serventia é o traço fundamental, a partir do qual este ente nos mira, a saber, reluz e com isso se torna presente, e assim é este ente. Numa tal serventia se funda tanto a doação do tipo de forma como a escolha da matéria que com ela se dá, e com isto o domínio do complexo matéria e forma. O ente que está submetido é sempre o produto [*Erzeugnis*] de uma fabricação [*Anfertigung*]. O produto é fabricado como um apetrecho para algo. Por conseguinte, matéria e forma, enquanto determinações do ente, têm a sua raiz na essência do apetrecho. Este termo designa o que é fabricado expressamente para ser utilizado e usado.” *Ibid.*, pp. 19 e 20.

¹¹² *Ibid.*, p. 19.

¹¹³ Lembramos que o intuito da questão colocada não é o de chegar a uma definição de arte mas sim de o de nos permitir compreender qual o seu papel dentro de uma cultura e face a uma convenção.

¹¹⁴ G. KUBLER, *op. cit.*, p. 43.

¹¹⁵ G. JORGE, *op. cit.*, p. 42. Parece aliás ser nesta necessidade de instrumentalização por parte do homem que Lewis Mumford fundamenta a sua crítica à crescente mecanização da sociedade. Veja-se também L. MUMFORD, *op. cit.*, p. 10.

¹¹⁶ G. KUBLER, *op. cit.*, p. 43.

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ “As obras de arte distinguem-se dos utensílios e dos instrumentos pelos seus sentidos aderentes ricamente agrupados. (...) O sentido aderente é (...) em grande parte, uma questão de experiência convencional partilhada, e cabe ao artista o privilégio de reordenar e enriquecer essa experiência dentro de certas limitações.” *Idem.*

¹¹⁹ C. NORBERG-SCHULZ, *Intenciones en Arquitectura*, p. 40.

¹²⁰ G. KUBLER, *op. cit.*, pp. 112-114.

¹²¹ *Ibid.*, p. 112.

¹²² *Ibid.*, pp. 112 e 113.

¹²³ “Em determinada altura da sua existência o homem tem que deixar o seu mundo interior e voltar ao exterior, tem que acordar, por assim dizer, e voltar ao trabalho. O instrumento tende a produzir objectividade ou sentido da realidade, como meu professor Thorstein Veblen, lhe costumava chamar, e a objectividade é uma das condições da sanidade mental.” L. MUMFORD, *op. cit.*, p. 50.

¹²⁴ E obrigado por quem? Novamente pela mesma sociedade humana que vimos acima autorizar o artista a reformular a linguagem e a romper a normatividade para criar novos signos e relações entre eles.

¹²⁵ C. NORBERG-SCHULZ, *Intenciones en Arquitectura*, p. 39.

¹²⁶ G. KUBLER, *op. cit.*, p. 113.

2.6 Refúgio

¹²⁷ U. ECO, *La Estructura Ausente*, p. 252.

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 253 e 254.

¹²⁹ *Idem.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 254.

¹³¹ *Idem.*

¹³² *Ibid.*, p. 254.

¹³³ *Ibid.*, p. 257

¹³⁴ *Ibid.*, p. 254.

¹³⁵ Usamos o termo «denotação» a partir da definição de Umberto Eco no seu *Trattato*. A denotação surge no contexto de um código conotativo com vários níveis de expressão e conteúdo. Será a significação em que se baseia uma conotação, ou seja, o significado primeiro que se subentende quando atribuímos outros significados. Por exemplo, no caso da expressão «fogo», por denotar «calor», permite conotar «repouso». O «calor», localizado num plano de conteúdo face à expressão «fogo», converte-se assim em expressão de um novo conteúdo. A primazia de certos significados atribuídos a uma expressão são definidos pela convenção podendo, contudo, ser alterados. Ver *Idem*, *Tratado General de Semiótica*, pp. 94 e 95.

¹³⁶ U. ECO, *La Estructura Ausente*, p. 254.

¹³⁷ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 436.

¹³⁸ U. ECO, *La Estructura Ausente*, p. 266. Tradução nossa.

2.7 Função

¹³⁹ *Ibid.*, p. 254.

¹⁴⁰ “Todos já experimentámos usar um instrumento técnico – um alicate, por exemplo. Como é que procedemos? Antes de agarrarmos o objecto antevemos a nossa mão a adaptar-se à sua forma e, logo de seguida, mesmo sem termos pensado nisso, agarramo-lo, imitando essa nossa antevisão.” G. JORGE, *op. cit.*, p. 68.

¹⁴¹ “Utilizar una cuchara para llevarse el alimento a la boca es el ejercicio de una función por medio de un producto manufacturado «promueve» la función, ya quiere decir que realiza una función comunicativa, que comunica la función que debe ser ejercida; y el hecho de que alguien utilice la cuchara, a la vista de la sociedad que lo observa ya es la comunicación de su adecuación a determinados usos (y no otros distintos, como el comer con las manos o sorber directamente del recipiente). La cuchara promueve cierta manera de comer y significa esta manera de comer, de la misma manera que la caverna promueve el acto de buscar refugio y comunica la existencia de una posible función; los dos objetos comunican

incluso sin ser usados.” U. ECO, *La Estructura Ausente*, pp. 254 e 255.

¹⁴² U. ECO, *La Estructura Ausente*, pp. 271-273.

¹⁴³ G. KUBLER, *op. cit.*, pp. 58 e 59.

¹⁴⁴ G. JORGE, *op. cit.*, p. 45.

¹⁴⁵ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 446.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 500. Podemos ainda considerar a hipótese, embora pouco útil para a nossa investigação, de que a actividade artística do homem corresponda a necessidade(s) que este não seja capaz de formular.

¹⁴⁷ L. MUMFORD, *op. cit.*, p. 20.

¹⁴⁸ *Idem*.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵⁰ U. ECO, *La Estructura Ausente*, p. 266.

¹⁵¹ “Desde esta perspectiva la calificación de «función» se extiende a todas las finalidades comunicativas de un objeto, dado que en la vida asociativa las connotaciones «simbólicas» del objeto útil no son menos «útiles» que sus denotaciones «funcionales.» *Idem*.

2.8 Função II

¹⁵² *Ibid.*, p. 264. Tradução nossa.

¹⁵³ P. A. JANEIRO, *op.cit.*, pp. 194 e 211.

¹⁵⁴ U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, pp. 169-191.

¹⁵⁵ Denotemos que as selecções contextuais e circunstanciais descritas por Eco não se referem a leituras próprias, fruto de um conhecimento empírico que não estejam contempladas por nenhum código. Estas selecções referem-se a casos específicos que levem a alterações do significado de um significante mas que ainda assim são previstas por um código. Ver U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, p. 169.

¹⁵⁶ “Não são raras as vezes em que significação aparece enquanto sinónimo de sentido. Sentido será a função que permite ao corpo aperceber-se do que se passa no seu exterior, por intermédio de mecanismos perceptivos que estabelecem a relação entre um sujeito e um fenómeno; ao passo que significação será um sistema que, e pressupondo um processo comunicativo, designa aquilo a quês se refere, ou aquilo que um signo representa.” P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 108.

¹⁵⁷ “Como que (...) se nos oferecem os objectos? Um objecto resulta da transformação da matéria informe em algo susceptível de ser identificado. E, o que é que nos permite identificar um objecto? Certamente, a sua forma. Ele é-nos apresentado como uma imagem que captamos através dos nossos sentidos. E essa imagem ajustamo-la a uma outra imagem que nos é familiar, quer sob a forma de *experiências sensoriais* anteriores, quer, por exemplo, sob a forma de uma *descrição* que guardámos na memória.” G. JORGE, *op. cit.*, pp. 44 e 45.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 68.

¹⁵⁹ “Sou eu que determino o que um objecto é – não há dúvida alguma acerca disso. Mas, curiosamente, o que um objecto é para mim revela também o que eu sou para ele. O facto de existirmos ao mesmo tempo, o objecto e eu, torna-nos cúmplices, por assim dizer. E essa cumplicidade pode assumir diversas formas. Pode estar relacionado com o uso eventual que eu faço do objecto: a visão de um martelo desperta-me espontaneamente a ideia da função “martelar”.” *Idem.*

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ “**Projecto**, s. Do lat. *projectu-*, «que se lança sobre, proeminente, saliente; transbordante, sem medida, desenfreado; abatido», certamente pelo fr. *projet*, que sofreu influência formal do cit. voc. lat.; por via culta.” J. P. MACHADO, *op. cit.*, vol. IV, p. 439.

¹⁶² “É sabido que o objecto que o signo criado representa não tem que estar «presente» conscientemente durante o processo de criação. O processo de criação caracteriza-se pela orientação que visa [hacia] o signo representante. (...) Quando o produto tem um alto grau de complexidade, o processo de criação caracteriza-se por uma sucessão de intenções interconectadas. À medida que a estrutura do produto vá ganhando forma, as intenções suceder-se-ão sucessivamente de forma natural. (...) A necessidade de criar pode entender-se como a intenção de um objecto ainda inexistente.” C. NORBERG-SCHULZ, *Intenciones en Arquitectura*, p. 51. Tradução nossa.

¹⁶³ Dependente cada uma do seu valor posicional, quer temporal quer espacial. Veja-se G. KUBLER, *op. cit.*, pp. 134 e 135.

¹⁶⁴ “Antes de agarrarmos o objecto antevemos a nossa mão a adaptar-se à sua forma e, logo de seguida, mesmo sem termos pensado nisso, agarramo-lo, imitando essa nossa antevisão. Por vezes, a coisa não funciona de um modo eficaz. Isso quer dizer que: ou aquilo que está à nossa frente não é um alicate; ou não temos competência para usar esse instrumento.” G. JORGE, *op. cit.*, p. 68.

¹⁶⁵ *Idem.*

¹⁶⁶ *Idem.*

2.9 Vedor e projectista

¹⁶⁷ “Não reproduzimos o que vemos nem o que somos capazes de ver, mas sim o que nos permitem os esquemas reprodutivos. Os esquemas reprodutivos e o seu uso estão determinados pelas experiências do período de socialização. (...) Chegamos à conclusão de que os produtos estão determinados pelas esquematizações do «produtor» e só são compreensíveis se o «consumidor» adopta a atitude correcta.” C. NORBERG-SCHULZ, *Intenciones en Arquitectura*, p. 109. Tradução nossa.

¹⁶⁸ G. JORGE, *op. cit.*, p. 69.

¹⁶⁹ *Idem.*

¹⁷⁰ *Idem.*

2.10 Língua (?)

¹⁷¹ C. NORBERG-SCHULZ, *Intenciones en Arquitectura*, p. 109.

¹⁷² Ver ***O barco: cultura, sistema global de signos*** – 1.7. Comunicação, ruído e linguagem.

¹⁷³ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 247.

¹⁷⁴ Ver ***O barco: cultura, sistema global de signos*** – 1.8. Ser cultural. Ver também C. NORBERG-SCHULZ, *Intenciones en Arquitectura*, p. 109.

¹⁷⁵ *Idem.*

¹⁷⁶ Que lhe é único e apenas à arquitectura diz respeito.

¹⁷⁷ C. NORBERG-SCHULZ, *Intenciones en Arquitectura*, pp. 109-115.

¹⁷⁸ *Idem*, *Existencia, Espacio y Arquitectura*, pp. 13-15.

2.11 A apreensão da cultura

¹⁷⁹ “O homem não pode escapar à apreensão da sua própria cultura, a qual mergulha até às raízes do seu sistema nervoso, modelando a sua percepção do mundo. A cultura é, na sua maior parte, uma realidade oculta, que escapa ao nosso controlo e constitui a trama da existência humana.” E. T. HALL, *op. cit.*, pp. 212 e 213.

¹⁸⁰ “E mesmo quando certas áreas da cultura afloram a consciência, é difícil modificá-las, não só porque se encontram intimamente integradas na experiência individual, mas sobretudo porque nos é impossível ter qualquer comportamento significativo sem passarmos pela mediação da cultura.” *Ibid.*, p. 213.

¹⁸¹ “Toda a forma de ocupação do espaço, do escritório à pequena ou grande cidade, exprime o comportamento sensorial dos seus construtores e dos seus ocupantes. Se quisermos tentar resolver os problemas levantados pela renovação das cidades e pelo excesso demográfico urbano, é essencial sabermos como as populações em causa percebem o espaço e de que sentidos se servem para o organizar.” *Ibid.*, p. 168.

¹⁸² Ver ***O barco: cultura, sistema global de signos*** – 1.2. Memória.

¹⁸³ C. NORBERG-SCHULZ, *Intenciones en Arquitectura*, p. 109.

¹⁸⁴ Lembramos que por *outro* nos referimos a outro sujeito que não o projectista mas não só, uma vez que considerámos o *sujeito-de-amanhã* um *outro* que confirma a relação semiótica criada pelo *sujeito-de-ontem*. Mesmo quando pretende projectar um objecto a ser utilizado e compreendido unicamente por si, o projectista tem em conta um *outro*: ele-no-futuro que confirmará a relação signífica construída anteriormente.

¹⁸⁵ C. NORBERG-SCHULZ, *Intenciones en Arquitectura*, p. 15.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 100.

¹⁸⁷ *Idem.*

¹⁸⁸ *Idem.*

2.12 Estrutura formal e estilo

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁹⁰ *Ibid.*, pp. 96 e 97.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 97.

¹⁹² *Idem.*

¹⁹³ “Un elemento que domina por su tamaño suele ser primario, y cuando una estructura se basa en un sistema coordinado los elementos primarios tienen la misión de definir los puntos y las direcciones de la retícula. Si la estructura está determinada axialmente, los elementos primarios enfatizan la dirección y la posible meta del eje (...) Los elementos sólo pueden desviarse ligeramente de la solución «teóricamente correcta», debido a su decisiva importancia. Los secundarios, en cambio, pueden tratarse con un grado de libertad relativamente alto, aunque hay que cuidar de que no interfieran con los primarios; sólo participan en la estructura a través de estos últimos.” *Idem.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 98.

¹⁹⁵ “En una estructura compleja, el proceso de organización se llevará a cabo en varias fases. Ciertos elementos subordinados, por ejemplo, conformarán una superficie-límite que actúa en un nivel de orden superior (y por medio de diferentes tipos de relaciones) como elemento para formar una estructura-espacio y/o – masa. Éstas, a su vez, pueden participar de nuevo como elementos en un todo mayor (como una «composición espacial»), que se convierte nuevamente en un elemento a un nivel de orden aún superior (...) Un racimo amorfo de elementos masa inarticulados sólo tiene un nivel (...), mientras que un organismo urbanístico diferenciado tiene muchos.” *Ibid.*, p. 97.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 98.

¹⁹⁷ C. NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio y Arquitectura*, p. 34.

¹⁹⁸ *Ibid.*, pp. 34 e 35.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 12.

²⁰⁰ C. NORBERG-SCHULZ, *Intenciones en Arquitectura*, p. 100.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 101.

²⁰² “Una forma solo puede recibir un contenido si pertenece a un sistema de formas. Es este sistema lo que llamamos «estilo». Per el concepto de estilo no queda definido satisfactoriamente indicando un conjunto de rasgos formales, o describiendo una estructura «ideal». Hemos visto que la teoría de la información resuelve el problema mostrándonos que los elementos y sus combinaciones se presentan con diversos grados de probabilidad.” *Idem.*

²⁰³ *Idem.*

²⁰⁴ *Idem.*

²⁰⁵ “El estilo ha de entenderse como una dimensión de comparación muy compleja que nos capacita analíticamente para situar la obra individual, y forma la base para una experiencia adecuada mediante la internalización como sistema de expectativas

(esquemas). El estilo es un objeto cultural en un nivel objetual superior al de la obra aislada. Mientras que la obra individual tiene una manifestación física determinada, el estilo tiene un número infinito de ellas. La aislada concretiza una situación particular; el estilo concretiza un conjunto de tales situaciones; en principio, puede concretizar una cultura en su totalidad. Por tanto, el estilo tiene una misión estabilizadora en la sociedad. Reúne los productos individuales y los presenta como partes de un todo significativo. El estilo, además, conserva ciertos polos intencionales básicos y asegura la continuidad cultural.” Idem.

²⁰⁶ *Ibid.*, pp. 101 e 102.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 40.

²⁰⁸ *Idem.* Tradução nossa.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 109.

²¹⁰ “La palabra «semántica» denota la relación entre el signo y lo que designa. Si empleamos este término en relación con la arquitectura es para afirmar que las dimensiones del cometido, de la forma y de la técnica están relacionadas entre sí, y que la realización técnica y formal pone de manifiesto un cometido, un «contenido». El propósito de la investigación es explicar estas relaciones mutuas, así como presentar algunas conclusiones sobre la capacidad de los sistemas técnicos y formales, es decir, sobre su facultad de resolver cometidos. En general, esto nos obliga a contestar a la cuestión de si una forma determinada se adecúa a un cometido determinado.” *Idem.*

2.13 Ensaio e erro

²¹¹ *Ibid.*, p. 103.

²¹² *Ibid.*, p. 169.

III. A pegada: Merleau-Ponty e o mundo partilhado - Ref. Biblio. e Observações

¹ D. DEFOE, *op. cit.*, pp. 164 e 165.

² *Ibid.*, p. 165.

3.1 Territorialidade e alteridade

³ E. T. HALL, *op. cit.*, p. 19.

⁴ *Ibid.*, pp. 20 e 21.

⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁶ *Ibid.*, pp. 133-148.

⁷ *Ibid.*, pp. 187-204.

3.2 Fronteiras

⁸ N. HIGINO, *op. cit.*, p. 13.

⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹¹ *Ibid.*, p. 14.

¹² “À primeira vista tudo parece desproporcionado: a enormidade da lei (que nunca mostra o rosto, que se esconde debaixo duma viseira e duma farda) e a pequenez daquele que chega, estrangeiro a tudo (...) Mas, apesar da desproporção, o acontecimento é relevante, fracturante, capaz de inventar um espaço para uma decisão, uma mudança do *estado* de coisas.” *Ibid.*, p. 17.

¹³ “Um comportamento estranho é um comportamento que não está conforme consigo mesmo, que se torna estrangeiro dentro de si próprio. Dupla estranheza, portanto: em relação a si e em relação aos territórios com os quais partilha fronteiras.” *Ibid.*, p. 15.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 15-17.

¹⁵ “Derrida assinala que em alguns diálogos de Platão aquele que coloca as perguntas é justamente o recém-chegado, o estrangeiro (*xenos*). Aquele que se apresenta diante da autoridade do outro, da outra cidade, é também aquele que apresenta a pergunta e se dirige à autoridade do logos paterno.” *Ibid.*, p. 16.

¹⁶ “O estrangeiro sacode o dogmatismo ameaçador do logos paterno: o ser que é, e o não ser que não é. Como se o estrangeiro devesse começar por refutar a autoridade do chefe, do pai, do amo da família, do ‘dono da casa’, do poder de hospitalidade...” Jacques Derrida citado por Higinio. *Idem*.

¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 18.

²⁰ *Idem.*

3.3 Desenho e hospitalidade

²¹ “A hospitalidade é um tema topográfico que tem a ver com a marcação de fronteiras, de âmbitos de domínio, influência e propriedade. Como o desenho?, perguntará o hóspede em antecipação à nossa presumida autoridade de condutores do discurso. O desenho escreve, descreve, espacia lugares, pro-jecta, inventa lugares, constrói lugares. (...) Escrever o *topos* é porventura a forma que o desenho inventa para oferecer um lugar justo ao hóspede que chega. Não exactamente um lugar à medida do hóspede, pois nunca é possível encontrar uma medida para o hóspede.” *Ibid.*, p. 27.

²² *Ibid.*, pp. 83-88.

²³ “Como lugar de uma determinada forma de escritura (...) o desenho assume no seu corpo um desejo (de sentido, por exemplo) que, precisamente porque corre sobre uma linha de promessa, não pode jamais ser consumado. O desenho esconde elipticamente algo que nunca chega a apresentar-se, a tornar-se presente, a tornar-se *efectivo*, a consumir-se. O desenho pro-jecta mais além do presente, da presença, da apresentação, da representação.” *Ibid.*, p. 14.

²⁴ “Sob o ponto de vista fenomenológico, entre a imagem *pictórica* e a imagem *técnica*, existem algumas diferenças. Estas diferenças têm a ver com o objectivo, com o sentido, para o qual foram realizadas: se a imagem pictórica encontra a finalidade em si própria (ela simula um espaço para além da opacidade da superfície em que se vê configurada, e não busca mais para além desse espaço onde determinada narrativa pode acontecer); já a imagem técnica, que também simula um espaço para lá da opacidade da superfície, procura, ao fazê-lo, antever um objecto e um espaço a construir segundo os seus próprios desígnios (a imagem técnica manifesta a intenção de existência de um novo espaço). Este novo espaço é prometido *na* e *pela* imagem; e fica entre ela, que o antecipa, e a sua consequência tridimensional. É o novo espaço *que sai* da imagem que, tridimensionalizado, se oferece ao uso.” P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 435.

²⁵ N. HIGINO, *op. cit.*, p. 14.

²⁶ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 516.

²⁷ Ver **A praia**: introdução.

²⁸ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 263.

²⁹ *Idem.*

³⁰ “O tempo, na experiência primordial que dele temos, não é para nós um sistema de posições objetivas através das quais nós passamos, mas um ambiente movente que se distancia de nós, assim como a paisagem na janela do vagão.” M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 562.

3.4 Memória II

³¹ Ver **A praia: introdução**.

³² “Repete-se que “perceber é recordar-se”. Mostra-se que na leitura de um texto a rapidez do olhar torna lacunares as impressões retinianas, e que os dados sensíveis devem portanto ser completados por uma projecção de recordações” M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 43.

³³ *Ibid.*, p. 40.

³⁴ “El percepto que está en conexión con mi dedo apuntado en el momento x representa el espécimen concreto de un tipo perceptivo definido conceptualmente de tal modo, que las propiedades poseídas por el modelo perceptivo correspondan sistemáticamente a las propiedades semánticas del semema gato y que ambos conjuntos de propiedades suelean ir representados por los mismos significantes.” U. ECO, *Tratado de Semiótica General*, pp. 247 e 248.

³⁵ Scheler citado por Merleau-Ponty. Ver M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 45.

³⁶ “Pois uma coisa percebida, se fosse composta de sensações e de recordações, ela nada teria então em si mesma que pudesse limitar-lhes a invasão, ela não teria apenas este halo de “movido” que sempre tem, nós o dissemos, ela seria inapreensível, fugidia e sempre beirando a ilusão.” *Ibid.*, p. 46.

³⁷ “Um campo sempre à disposição da consciências e que, por essa razão, circunda e envolve todas as suas percepções, uma atmosfera, um horizonte ou, se quiser, “montagens” dadas que lhe atribuem uma situação temporal, tal é a presença do passado que torna possíveis os atos distintos de percepção e rememoração.” *Ibid.*, p. 47.

³⁸ “Se enfim se admite que as recordações não se projectam por si mesmas nas sensações, e que a consciência as confronta com o dado presente para reter apenas aqueles que se harmonizam com ele, então reconhece-se um texto originário que traz em si seu sentido e o opõe àquele das recordações: este texto é a própria percepção.” *Ibid.*, p. 46.

³⁹ Convém distinguir, porém, o modelo perceptivo do *referente*, cuja noção abordámos anteriormente^{25L}, dado que o modelo perceptivo não corresponde a uma *cópia*^{25M} do objecto físico designado por ‘gato’, tratando-se já de uma constituição subjectiva.

⁴⁰ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 46

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Idem.*

⁴³ “Perceber não é experimentar um sem-número de impressões que trariam consigo recordações capazes de completá-las, é ver jorrar de uma constelação de dados um sentido imanente sem o qual nenhum apelo às recordações seria possível.” *Ibid.*, p. 47.

⁴⁴ “Se admitirmos que todas essas “projeções”, todas essas “associações”, todas essas “transferências” estão fundadas em algum carácter intrínseco do objecto, o “mundo humano” deixa de ser uma metáfora para voltar a ser aquilo que com efeito ele é, o meio e como que a pátria de nossos pensamentos.” *Ibid.*, p. 50.

3.5 Imaginação

⁴⁵ Jean-Paul SARTRE, *L'Imagination*, pp. 1-5.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 1.

⁴⁷ “Il ne sert à rien de discuter si cette feuille se réduit à un ensemble de représentations ou si elle est et doit être davantage. Ce qui est certain, c’est que le blanc que je constate, ce n’est certes pas ma spontanéité qui peut le produire. Cette forme inerte, qui est en deçà de toutes les spontanéités conscientes, que l’on doit observer, apprendre peu à peu, c’est ce qu’on appelle une chose.” *Idem.*

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ “Et, par essence, je n’entends pas seulement la structure mais encore l’individualité même. Seulement cette identité d’essence ne s’accompagne pas d’une identité d’existence.” *Ibid.*, p. 2.

⁵⁰ “Puisque l’image c’est l’objet, on en conclut que l’image existe comme l’objet. Et, de cette façon, on constitue ce que nous appellerons la métaphysique naïve de ç’image. Cette métaphysique consiste à faire de l’image une copie de la chose, existant elle-même comme une chose. Voilà donc la feuille de papier «en papier» pourvue des mêmes qualités que la feuille «en personne».” *Ibid.*, p. 3.

⁵¹ “Si je m’examine sans préjugés, je m’aperceverai que j’opère spontanément la discrimination entre l’existence comme chose et l’existence comme image. Je ne saurais compter les apparitions qu’on nomme images. Mais, qu’elles soient ou non des évocations volontaires, elles se donnent, au moment même où elles apparaissent, comme autre chose que des présences. Je ne m’y trompe jamais.” *Ibid.*, p. 2.

⁵² Georges DIDI-HUBERMAN, *O que nós vemos, O que nos olha*, p. 13.

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ “Quando Stephen Dedalus contempla o mar parado à sua frente, o mar não é simplesmente o objecto privilegiado de uma plenitude visual isolada, perfeita e «indiferente»; este não lhe surge nem uniforme, nem abstracto, nem «puro» na sua opticalidade (...) Para Dedalus, o mar torna-se uma bacia de humores e de mortes pressentidas, um pano [pan] horizontal ameaçador e sorrateiro, uma superfície que só é plana para dissimular e, ao mesmo tempo, *indicar* a profundidade que a habita.” *Ibid.*, p. 13.

⁵⁵ “A «inelutável modalidade do visível» adquire então para Dedalus a forma de um cosntrangimento ontológico, medusante, em que tudo o que importa ver é olhado através da perda da mãe, a modalidade insistente e soberana desta perda que Joyce nomeia, numa breve passagem, tão simplesmente como «a ferida funda do seu coração»” *Ibid.*, p. 12.

Se Didi-Huberman recorre à personagem joyciana, também nós possamos falar de um Robinson que, estacado naquela praia, vê na pegada a grandeza da sua perda. Tal como Dedalus, talvez Robinson não consiga também visualizar o objecto diante de si com um olhar imparcial, fitando-o a partir dos seus receios e vontades. Demitimo-nos, contudo, de tentar determinar aquilo que na pegada é exactamente sintomático, preferindo focar a nossa atenção para a questão de Didi-Huberman.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁸ “Porquê «a maré que sobe», e esta estranha coloração denominada «verde-ranho» (*snotgreen*)? Porque, nos seus sonhos, Stephen via o mar esverdeado como «uma grande e doce mãe» que o impelia na sua direcção e a olhar (*the snotgreen... She is our great sweet mother. Come and look*). Porque «o arco da baía e a linha do horizonte retinham uma espessa e verde massa de líquido». Porque, na realidade, «uma bacia de porcelana branca ficara ao lado do seu leito de morte, com a verde e viscosa bilis que ela expulsara do fígado podre em ataques ruidosos e gemebundos vômitos» (...) Porque, antes de fechar os olhos, a sua mãe tinha aberto a boca num acesso de humores verdes (*pituitas*).” *Ibid.*, pp. 12 e 13.

⁵⁹ Ver **O barco: cultura, sistema global de signos** – 1.5. Sinal e signo.

⁶⁰ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 121.

3.6 Dialética

⁶¹ “Os objectos existem de uma determinada forma, podemos dizer, de certa maneira, eles nos aparecem. Como? Já o vimos (...) eles aparecem-nos quando os sensibilizamos, quando os constatamos e transportamos através do nosso corpo para o nosso mundo, quando os colocamos na nossa consciência e fazemos deles objectos do nosso entendimento (...), quando, em suma, transformamos a sua presença numa imagem (...) Nesse transporte, portanto, dá-se uma transformação: a transformação do real em imagem, imagem que, de alguma maneira, o substitui; imagem que, dita por outra palavra, é um signo.” P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 270.

⁶² “Quando os objectos nos aparecem ou, mais rigorosamente, para que eles nos apareçam, é necessário que nessa aparição e nessa apreensão da realidade haja essa transformação – uma transformação da realidade em signo, em suma, um processo de semiotização. Aliás, a apreensão da realidade é confirmada por essa, e nessa, transformação – a substituição de uma ocorrência por uma entidade que toma o seu lugar, um fenómeno que não é mais do que o seu resultado do meu face a face com o objecto, uma imagem impregnada com os conteúdos que a minha subjectividade lá colocou.” *Ibid.*, pp. 270 e 277.

⁶³ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, pp. 57-60.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁵ “A primeira percepção das cores propriamente ditas é (...) uma mudança de estrutura da consciência, o estabelecimento de uma nova dimensão da experiência, o desdobramento de um apriori.” *Ibid.*, p. 58.

⁶⁶ “Percebo esta mesa na qual escrevo. Isto significa, entre outras coisas, que meu ato de percepção me ocupa, e me ocupa o suficiente para que eu não possa, enquanto efectivamente percebo a mesa, perceber-me percebendo-a. Quando quero fazê-lo, deixo, por assim dizer, de mergulhar na mesa através de meu olhar, volto-me para mim que percebo, e me dou conta então de que minha percepção precisou de atravessar certas aparências subjectivas, interpretar certas “sensações” minhas, enfim ela aparece na perspectiva de minha história individual.” *Ibid.*, p. 319.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ “É a partir do ligado que tenho, secundariamente, consciência de uma atividade de ligação, quando, assumindo a atitude analítica, decompou a percepção em qualidades e em sensações e quando, para

encontrar a partir delas o objecto no qual primeiramente eu estava jogado, sou obrigado a supor um ato de síntese que não é senão a contrapartida de minha análise.” *Idem*.

⁶⁹ “Aquele que percebe não está desdobrado diante de si como uma consciência deve estar, ele tem uma espessura histórica, retoma uma tradição perceptiva e é confrontado com um presente. Na percepção, nós não pensamos o objecto e não nos pensamos pensando-o, nós somos para o objecto e confundimo-nos com esse corpo que sabe mais do que nós sobre o mundo, sobre os motivos e os meios que se têm de fazer sua síntese.” *Ibid.*, p. 320.

⁷⁰ “*L’imagination ou connaissance de l’image vient de l’entendement; c’est l’entendement, appliqué à l’impression matérielle produite dans le cerveau, qui nous donne une conscience de l’image.*” J. SARTRE, *op. cit.*, p. 7.

⁷¹ “Nessa camada originária do sentir que recuperamos sob a condição de coincidir verdadeiramente com o ato de percepção e de abandonar a atitude crítica, vivo a unidade do sujeito e a unidade intersensorial da coisa, eu não os penso como o farão a análise reflexiva e a ciência.” M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 320.

⁷² *Idem*.

⁷³ “A reflexão transcendental, que me mostra como o pensador intemporal do objecto, não introduz nele nada que ali já não esteja: ela se limita a formular aquilo que da um sentido a “a mesa”, “a cadeira”, aquilo que faz estável a sua estrutura e torna possível minha experiência de objetividade.” *Idem*.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 321.

⁷⁵ “Se minha consciência constituísse atualmente o mundo que percebe, dela a ele não haveria nenhuma distância e, entre eles, nenhuma desfasagem possível; ela o penetraria até em suas articulações mais secretas, a intencionalidade nos transportaria ao interior do objecto, e com isso o percebido não teria a espessura de um presente, a consciência não se perderia, não se enviscaria nele.” *Ibid.*, p. 319.

⁷⁶ “O milagre da consciência é fazer aparecer pela atenção fenômenos que restabelecem a unidade do objecto em uma dimensão nova, no momento em que eles a destroem. Assim, a atenção não é nem uma associação de imagens, nem o retorno a si de um pensamento já senhor de seus objectos, mas a constituição ativa de um objeto novo que explicita e tematiza aquilo que até então se oferecera como horizonte indeterminado. Ao mesmo tempo em que aciona a atenção, a cada instante o objeto é reaprendido e novamente posto sob sua dependência.” *Ibid.*, p. 59.

“A pretensão à objetividade de cada ato perceptivo é retomada pelo seguinte, outra vez frustrada e novamente retomada. Este malogro perpétuo da consciência perceptiva era previsível desde o seu começo. Se só posso ver o objecto distanciando-me no passado é porque, assim como a primeira investida do objecto nos meus sentidos, a percepção que a sucede ocupa e também oblitera a consciência, é então porque por sua vez ela vai passar, porque o sujeito da percepção nunca é uma subjectividade absoluta, porque ele está destinado a tornar-se objeto para um Eu ulterior.” *Ibid.*, p. 322.

⁷⁷ C.NORBERG-SCHULZ, *Intenciones en Arquitectura*, p. 29. Tradução nossa.

⁷⁸ “*Así, a una persona que habla francés le adscribiremos todas las propiedades que constituyen nuestro esquema «Francia»; en realidad, percibimos propiedades que pueden no estar presentes, y quizá descubramos que nuestro esquema sólo «encaja» en parte. O, en su lugar, descubrimos que nuestra percepción es incorrecta, ya que normalmente no somos conscientes de nuestros esquemas. Cuando descubrimos que nuestra reacción no es apropiada, que el esquema no permite una profundidad*

intencional suficiente, nos vemos forçados a revisá-lo. La esquematización es, por tanto, un proceso que nunca llega a cerrarse.” C. NORBERG-SCHULZ, *Intenciones en Arquitectura*, p. 29.

3.7 Tempo

⁷⁹ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, pp. 549-553.

⁸⁰ “O tempo supõe uma visão do tempo (...) A partir do momento em que introduzo o observador, quer ele siga o curso do riacho ou quer, da margem do rio, ele constate sua paisagem, as relações do tempo se invertem. No segundo caso, as massas de água já escoadas não vão em direcção ao porvir, elas se perdem no passado; o por-vir está do lado da nascente e o tempo não vem do passado.” *Ibid.*, p. 551.

⁸¹ “Nas próprias coisas, o porvir e o passado estão em uma espécie de preexistência e de sobrevivência eternas; a água que passará amanhã está neste momento em sua nascente, a água quee acaba de passar está agora um pouco mais embaixo, no vale. Aquilo que para mim é passado ou futuro está presente no mundo.” *Ibid.*, pp. 551 e 552.

⁸² “Se o observador, situado em um barco, segue a corrente, pode-se dizer que com a corrente ele desce em direcção ao seu porvir, mas o porvir são as paisagens novas que o esperam no estuário, e o curso do tempo não é mais o próprio riacho: ele é o desenrolar das paisagens novas uq eo esperam no estuário. Portanto, o tempo não é um processo real, uma sucessão efetiva que eu me limitaria a registrar. Ele nasce de *minha* relação com as coisas.” *Ibid.*, p. 551.

⁸³ *Ibid.*, p. 556.

⁸⁴ “O tempo é pensado por nós antes das partes do tempo, as relações temporais tornam possíveis os acontecimentos no tempo. É preciso portanto, correlativamente, que o próprio sujeito não esteja ali situado, para que ele possa, em intenção, estar presente ao passado assim como ao porvir. Não digamos mais que o tempo é um “dado da consciência”, digamos, mais precisamente, que a consciência desdobra ou constitui o tempo. Pela idealidade do tempo ela deixa enfim de estar encerrada no presente.” *Ibid.*, p. 555.

⁸⁵ “O tempo constituído, a série das relações possíveis segundo o antes e o depois não é o próprio tempo, é o seu registro final, é o resultado de sua passagem que o pensamento objetivo sempre pressupõe e não consegue apreender. Ele é espaço, já que seus momentos coexistem diante do pensamento, é presente, já que a consciência é contemporânea de todos os tempos. Ele é um ambiente distinto de mim e imóvel em que nada passa e nada se passa.” *Ibid.*, p. 556.

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ “É em meu “campo de presença” no sentido amplo – neste momento em que passo a trabalhar tendo, atrás dele, o horizonte da jornada transcorrida e, diante dele, o horizonte da tarde e da noite – que tomo contacto com o tempo, que aprendo a conhecer o curso do tempo. (...) Não passo por uma série de agoras dos quais eu conservaria a imagem e que, postos lado a lado, formariam uma linha. A cada momento que chega, o momento precedente sofre uma modificação: eu ainda o tenho em mãos, ele ainda está ali, e todavia ele já soçobra, ele desce para baixo da linha dos presentes; para conservá-lo, é preciso que eu estenda a mão através de uma fina camada de tempo.” *Ibid.*, pp. 557 e 558.

⁸⁸ “Deve haver um outro tempo, o verdadeiro, em que eu aprenda aquilo que é a passagem ou o próprio trânsito.” *Ibid.*, p. 556.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 568.

⁹⁰ “Mesmo se, de facto, nós nos representamos o porvir com o auxílio daquilo que vimos, novamente é verdade que, para pro-jectar o porvir diante de nós, primeiramente é preciso que tenhamos o sentido do porvir.” *Ibid.*, p. 554.

3.8 Corpo próprio

⁹¹ *Ibid.*, p. 153.

⁹² *Ibid.*, p. 203.

⁹³ *Ibid.*, p. 153.

⁹⁴ M. MERLEAU-PONTY, *Palestras*, pp. 27-32.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁹⁶ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 195.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 193.

⁹⁸ “A visão e o movimento são maneiras específicas de nos relacionarmos a objetos, e, se através de todas essas experiências exprime-se uma função única, trata-se do movimento de existência, que não suprime a diversidade radical dos conteúdos porque ele os liga, não os colocando todos sob a dominação de um “eu posso”, mas orientando-os para a unidade intersensorial de um “mundo”. O movimento não é o pensamento de um movimento, e o espaço corporal não é um espaço pensado ou representado. “Cada movimento determinado ocorre em um meio, sobre um fundo que é determinado pelo próprio movimento (...). Executamos nossos movimentos em um espaço que não é ‘vazio’ e sem relação com eles, mas que, ao contrário, está em uma relação muito determinada com eles: movimento e fundo são, na verdade, apenas momentos artificialmente separados de um todo único”” *Ibid.*, pp. 192 e 193.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰⁰ “A percepção exterior e a percepção do corpo próprio variam conjuntamente porque elas são as duas faces de um mesmo ato” *Ibid.*, p. 276.

¹⁰¹ Ver **O barco: cultura, sistema global de signos** – 1.9. Cantar o mundo.

¹⁰² “Só se compreende a significação motora das cores se elas deixam de ser estados fechados sobre si mesmos ou qualidades indescritíveis oferecidas à constatação de um sujeito pensante, se elas atingem em mim uma certa montagem geral pela qual eu sou adaptado ao mundo, se elas me convidam a uma nova maneira de avaliar e se, por outro lado, a motricidade deixa de ser a simples consciência de minhas mudanças de lugar presentes ou futuras para tornar-se a função que, a cada momento, estabelece meus padrões de grandeza, a amplitude variável do meu ser no mundo.” M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 283.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 281-290.

¹⁰⁴ “Não posso dizer que *eu* vejo o azul do céu no sentido em que digo que compreendo um livro ou, ainda, que decido consagrar minha vida às matemáticas. Minha percepção, mesmo vista do interior, exprime uma situação dada: vejo o azul porque sou *sensível* às cores – ao contrário, os atos pessoais criam uma situação: sou matemático porque decidi sê-lo. De forma que, se eu quisesse traduzir exatamente a experiência perceptiva, deveria dizer que se percebe em mim e não que eu percebo.” *Ibid.*, p. 290.

¹⁰⁵ “É isso que nós exprimimos ao dizer que percebo com o meu corpo. A coisa visual aparece quando meu olhar, seguindo as indicações do espectáculo e reunindo as luzes e as sombras que ali estão esparsas, chega à superfície iluminada como àquilo que a luz se manifesta. Meu olhar “sabe” aquilo que significa tal mancha de luz em tal contexto, ele compreende a lógica da iluminação. Mais geralmente, existe uma lógica do mundo que meu corpo inteiro esposa e pela qual coisas intersensoriais se tornam possíveis para nós.” *Ibid.*, p. 437.

¹⁰⁶ “Meu corpo, enquanto é capaz de sinergia, sabe o que significa para o conjunto de minha experiência tal cor a mais ou a menos, de um só golpe ele apreende sua incidência na apresentação e o sentido do objeto. Ter sentidos, ter a visão por exemplo, é possuir essa montagem geral, essa típica das relações visuais possíveis com o auxílio da qual somos capazes de assumir qualquer constelação visual dada. Ter um corpo é possuir uma montagem universal, uma típica de todos os desenvolvimentos perceptivos e de todas as correspondências intersensoriais para além do segmento do mundo que efetivamente percebemos. Portanto, uma coisa não é efetivamente dada na percepção, ela é interiormente retomada por nós, reconstituída e vivida por nós enquanto é ligada a um mundo do qual trazemos conosco as estruturas fundamentais, e do qual ela é apenas uma das concreções possíveis.” *Ibid.*, pp. 437 e 438.

¹⁰⁷ A propósito da sinergia corporal veja-se, a título de exemplo, o caso da diplopia enunciado por Merleau-Ponty. Ver M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, pp. 308-312.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 262.

3.9 Corpo anónimo

¹⁰⁹ “Não é o sujeito epistemológico que efetua a síntese, é o corpo, quando sai de sua dispersão, se ordena, se dirige por todos os meios para um termo único de seu movimento, e quando, pelo fenómeno da sinergia, uma intenção única se concebe nele” *Ibid.*, p. 312.

¹¹⁰ Anterior ao sujeito porque *intersubjectivo* e, por isso, *duplamente anónimo*. Ver M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, pp. 600 e 601.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 80-82.

¹¹² *Ibid.*, p. 40.

¹¹³ *Ibid.*, p. 325.

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 290 -292.

¹¹⁵ “Se é o sujeito que constitui o objecto e se o objecto *não-é* sem que seja constituído pelo sujeito (que é quem lhe atribui as condições de existência), se ao constituir o objecto o sujeito (em que o Consciente não é a totalidade psíquica) se projecta nele (através do *corpo* – terminal sensível; topos do Consciente, Pré-

Consciente e Inconsciente; *fonte absoluta-, representacional*), então, o sujeito projecta, também, no objecto aquilo que nele (sujeito) é *latente* – a saber, o *totalmente Inconsciente* (o *Id*).” P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 237.

¹¹⁶ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, pp. 196 e 197.

¹¹⁷ “Para que o objeto possa existir em relação ao sujeito, não basta que este “sujeito” o envolva com o olhar ou o apreenda assim como minha mão apreende este pedaço de madeira, é preciso ainda que ele saiba que o apreende ou o olha, que ele se conheça apreendendo ou olhando, que seu ato seja inteiramente dado a si mesmo e que, enfim, este sujeito *seja* somente aquilo que tem consciência de ser, sem o que nós teríamos uma apreensão do objeto ou um olhar o objeto para um terceiro testemunho, mas o pretendo objeto, por não ter consciência de si, se dispersaria em seu ato e não teria consciência de nada. Para que haja visão do objeto ou percepção tátil do objeto, faltará sempre aos sentidos essa dimensão de ausência, essa irrealidade pela qual o sujeito pode ser, saber de si e o objeto pode existir para ele. A consciência do ligado pressupõe a consciência do ligante e de seu ato de ligação, a consciência de objeto pressupõe a consciência de si, ou antes elas são sinônimas. Portanto, se existe consciência de algo, é porque o sujeito não é absolutamente nada, e as “sensações”, a “matéria” do conhecimento, não são momentos ou habitantes da consciência, elas estão do lado constituído.” *Ibid.*, pp. 318 e 319.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 290.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 143.

¹²⁰ Merleau-Ponty entende o sujeito como a individualidade capaz de uma escolha, como a consciência intelectual e como aquilo que a consciência de ser. Veja-se M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, pp. 290, 318 e 467.

¹²¹ “Se minha consciência constituísse atualmente o mundo que percebe, dela a ele não haveria nenhuma distância e, entre eles, nenhuma desfasagem possível; ela o penetraria até em suas articulações mais secretas, a intencionalidade nos transportaria ao interior do objecto, e com isso o percebido não teria a espessura de um presente, a consciência não se perderia, não se enviscaria.” *Ibid.*, p. 319.

¹²² *Ibid.*, p. 319.

¹²³ “Se toda a percepção tem algo de anônimo, é porque ela retoma um saber que não põe em questão”. *Ibid.*, p. 320.

¹²⁴ “Se existe consciência de algo, é porque o sujeito não é absolutamente nada, e as “sensações”, a “matéria” do conhecimento, não são momentos ou habitantes da consciência, elas estão do lado do constituído” *Ibid.*, pp. 318 e 319.

“A altura desmesurada do seu quarto, onde ele [Gregor] se via constrangido a permanecer no chão, fez-lhe medo, sem que pudesse descobrir porquê – afinal era o quarto onde dormia desde há cinco anos -, e, com um movimento quase inconsciente e não sem um pouco de vergonha, precipitou-se para debaixo de um cadeirão, onde, ainda que as suas costas ficassem um pouco apertadas, além de não poder levantar a cabeça, logo se sentiu mais à vontade, apenas lamentando que o seu corpo fosse largo de mais para caber inteiramente sob o cadeirão.” Franz KAFKA, *A Metamorfose*, p. 37.

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 290-292.

¹²⁶ “O percebido é e permanece, a despeito de toda a educação crítica, aquém da dúvida e da demonstração. (...) Perguntar-se se o mundo é real é não entender o que se diz, já que o mundo é justamente não uma

soma de coisas que sempre se podia colocar em dúvida, mas o reservatório inesgotável de onde as coisas são tiradas. (...) Não poderia haver erro ali onde ainda não há verdade, mas realidade, onde ainda não há necessidade, mas facticidade.” *Ibid.*, p. 460.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 290.

¹²⁸ “Como podemos distinguir a consciência sensível da consciência intelectual? É que: 1. Toda percepção acontece em uma atmosfera de generalidade e se dá a nós como anônima. Não posso dizer que *eu* vejo um céu azul no sentido em que digo que compreendo um livro ou, ainda, que decido consagrar minha vida às matemáticas. Minha percepção, mesmo vista do interior, exprime uma situação dada: vejo o azul porque sou *sensível* às cores – ao contrário, os atos pessoais criam uma situação: sou matemático porque decidi sê-lo. De forma que, se eu quisesse traduzir exatamente a experiência perceptiva, deveria dizer que se percebe em mim e não que eu percebo (...) 2. A sensação só pode ser anônima porque é parcial. Aquele que vê e aquele que toca não sou exatamente eu mesmo, porque o mundo visível e o mundo tangível não são o mundo por inteiro. Quando vejo um objeto, sinto sempre que ainda existe ser para além daquilo que atualmente vejo, não apenas ser visível mais ainda ser tangível ou apreensível pela audição, e não apenas ser sensível mas ainda uma profundidade do objecto que nenhuma antecipação sensorial esgotará.” *Ibid.*, pp. 290-292.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 318.

¹³⁰ N. HIGINO, *op. cit.*, p. 54.

3.10 Movimento

¹³¹ “Se quero pensar “claramente” o fenómeno, é preciso decompô-lo. A pedra ela mesma, direi, na realidade não é modificada pelo movimento. E a mesma pedra que eu segurava em minha mão e que reencontro caída ao final do trajeto, portanto é a mesma pedra que atravessou o ar. O movimento é apenas um atributo accidental do móbil e de alguma maneira ele não é visto na pedra. Ele só pode ser uma mudança nas relações entre a pedra e a circunvizinhança.” M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 361.

¹³² “Uma vez feita a distinção entre o móbil e o movimento, não há então movimento sem móbil, não há movimento sem referencial objetivo e não há movimento absoluto. Todavia, este pensamento do movimento é, de fato, uma negação do movimento: distinguir rigorosamente o movimento é dizer que, a rigor, o “móbil” não se move. Se de uma certa maneira a pedra-em-movimento não é outra que a pedra em repouso, então ela nunca está em movimento (aliás nem em repouso). A partir do momento em que introduzimos a idéia de um móbil que permanece o mesmo através de seu movimento, os argumentos de Zenão voltam a ser válidos.” *Ibid.*, p. 362.

¹³³ “A idéia de um móbil idêntico através das fases do movimento exclui, enquanto simples aparência, o fenómeno do “movido”, e traz a idéia de uma posição espacial e temporal em si sempre identificável, mesmo se ela não o é para nós, portanto a idéia de uma pedra que sempre é e nunca passa. Mesmo se se inventar um instrumento matemático que permita levar em conta uma multiplicidade indefinida de posições e de instantes, não se conceberá em um móbil idêntico o próprio ato de transição, que está sempre entre dois instantes e duas posições, por mais vizinhos que os escolhamos. Dessa forma, pensando claramente o movimento, não compreendo que alguma vez ele possa começar para mim, e ser-me dado como fenómeno.” *Ibid.*, pp. 362 e 363.

¹³⁴ “O movimento desaparece no momento mesmo em que é o mais conforme à definição que dele dá o pensamento objectivo.” *Ibid.*, p. 364.

¹³⁵ “A percepção do movimento não é secundária em relação à percepção do móbil, (...) não temos uma percepção do móbil aqui, depois ali, e em seguida uma identificação [que] ligaria essas posições (...) [a] sua diversidade não é subsumida a uma unidade transcendente e que, enfim, a identidade do móbil flui diretamente “da experiência”.” *Ibid.*, pp. 367 e 368.

¹³⁶ Não será tanto a percepção que os integra mas sim o pensamento objectivo que os separa.

¹³⁷ “ A percepção do movimento só pode ser percepção *do movimento* e reconhecê-lo como tal se ela o apreende com sua significação de movimento e com todos os momentos que lhe são constitutivos, particularmente com a identidade do móbil. (...) “(...) A ‘passagem’ caracterizada e específica é a carne e o sangue do movimento, que não pode ser formado por composição a partir de conteúdos visuais ordinários”. Com efeito, não é possível compor o movimento com percepções estáticas.” Mayer-Grossestein e Merleau-Ponty. Ver M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, pp. 366 e 368.

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 363 e 364.

¹³⁹ “O movimento não supõe necessariamente um móbil, quer dizer, um objeto definido por um conjunto de propriedades determinadas, basta que ele encerre um “algo que se move”, no máximo um “algo de colorido” ou “de luminoso”, sem cor nem luz efetivas.” *Ibid.*, p. 369.

¹⁴⁰ “A percepção do movimento não é secundária em relação à percepção do móbil, (...) não temos uma percepção do móbil aqui, depois ali, e em seguida uma identificação que ligaria essas posições na sucessão (...) a identidade do móbil flui directamente “da experiência” (...) enquanto existe movimento, o móbil é apreendido no movimento.” *Ibid.*, pp. 367 e 368.

¹⁴¹ “Se queremos levar a sério o fenômeno do movimento, precisamos conceber um mundo que não seja feito apenas de coisas, mas de puras transições. (...) O pássaro que atravessa meu jardim, por exemplo, no momento mesmo do movimento é apenas uma potência acinzentada de voar e, de uma maneira geral, veremos que as coisas se definem primeiramente por seu “comportamento” e não por “propriedades” estáticas.” *Ibid.*, p. 370.

¹⁴² *Ibid.*, p. 371.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 372.

¹⁴⁴ Pelo menos não da mesma maneira como o entendimento *define*, em termos de propriedades, momentos sucessivos e coordenadas espaciais.

¹⁴⁵ “As linhas do campo visual são um momento necessário da organização do mundo e não um contorno objetivo. Mas enfim é verdade todavia que um objeto percorre nosso campo visual, que ele ali se desloca e que o movimento não tem nenhum sentido fora desta relação. Segundo damos a tal parte do campo valor de figura ou valor de fundo, ela nos parece em movimento ou em repouso. Se estamos em um barco que ladeia a costa é verdade, como dizia Leibniz, que podemos ver a costa desfilar diante de nós ou então considerá-la como ponto fixo e sentir o barco em movimento. (...) A nuvem voa acima do campanário e o riacho flui sob a ponte se é a nuvem e o riacho que nós olhamos. O campanário cai através do céu e a ponte desliza sobre um riacho imóvel se é o campanário ou a ponte que olhamos. O que dá a uma parte do campo valor de móbil, a uma outra parte valor de fundo, é a maneira pela qual estabelecemos nossas relações com elas pelo ato de olhar.” M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 373.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 335.

¹⁴⁷ “O campo é uma montagem que tenho para um certo tipo de experiências e que, uma vez estabelecido, não pode ser anulado.” *Ibid.*, p. 440.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 335 e p. 375.

¹⁴⁹ “O movimento não é uma hipótese cuja probabilidade seja mensurada, como a da teoria física, pelo número de fatos que ela coordena. Isso só daria lugar a um movimento possível. O movimento é um fato. A pedra não é pensada, mas vista em movimento. Pois a hipótese “é a pedra que se move” não teria nenhuma significação própria, não se distinguiria em nada da hipótese “é o jardim que se move”, se o movimento, na verdade e para a reflexão, se reconduzisse a uma simples mudança de relações. Portanto, ele habita a pedra.” *Ibid.*, p. 372.

¹⁵⁰ “Se o corpo fornece à percepção do movimento o solo ou o fundo do qual ela precisa para estabelecer-se, é enquanto potência que percebe, enquanto ele está estabelecido em um certo domínio e engrenagem a um mundo. Repouso e movimento aparecem entre um objeto que por si não está determinado segundo o repouso e o movimento e meu corpo que, enquanto objecto, também não o está, quando meu corpo se ancora em certos objetos. Assim como o alto e o baixo, o movimento é um fenómeno de nível, todo o movimento supõe uma certa ancoragem que pode variar.” *Ibid.*, p. 375.

¹⁵¹ M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la Perception*, p. 289.

¹⁵² “A pedra voa no ar, o que significam estas palavras senão que nosso olhar, instalado ancorado no jardim, é solicitado pela pedra e, por assim dizer, puxa suas âncoras? A relação do móbil ao seu fundo passa por nosso corpo.” *Ibid.*, p. 373.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 373.

¹⁵⁴ “No que concerne à espacialidade, que é a única que nos interessa no momento, o corpo próprio é o terceiro termo, sempre subentendido, da estrutura figura e fundo, e toda a figura perfila sobre o duplo horizonte do espaço exterior e do espaço corporal.” *Ibid.*, p. 147.

¹⁵⁵ “A palavra “aqui”, aplicada ao meu corpo, não designa uma posição determinada pela relação a outras posições ou pela relação a coordenadas exteriores, mas designa a instalação das primeiras coordenadas, a ancoragem do corpo atico em um objecto, a situação do corpo em face de suas tarefas. O espaço corporal pode distinguir-se do espaço exterior e envolver suas partes em lugar de desdobrá-las, porque ele é a obscuridade da sala necessária à clareza do espectáculo, o fundo de sono ou a reserva de potência vaga sobre os quais se destacam o gesto e sua meta, a zona de não-ser diante da qual podem aparecer seres precisos, figuras e pontos. Em última análise, se meu corpo pode ser uma “forma” e se pode haver diante dele figuras privilegiadas sobre fundos indiferentes, é enquanto ele está polarizado por suas tarefas, enquanto *existe em direcção* a elas, enquanto se encolhe sobre si para atingir sua meta, e o “esquema corporal” é finalmente uma maneira de exprimir que meu corpo está no mundo.” *Ibid.*, pp. 146 e 147.

¹⁵⁶ “O ser pré-objectivo, o movente não tematizado não põem outro problema que o espaço e o tempo de implicação dos quais já falámos. Dissemos que as partes do espaço segundo a largura, a altura ou a profundidade não são justapostas, que elas coexistem porque estão todas envolvidas no poder único de nosso corpo sobre o mundo, e essa relação já se iluminou quando mostrámos que ela era temporal antes de ser espacial. As coisa coexistem no espaço porque estão presentes ao mesmo sujeito perceptivo e envolvidas na mesma onda temporal. (...) É o tempo objectivo que é feito de momentos sucessivos. O

presente vivido encerra sua espessura um passado e um futuro. O fenómeno do movimento não faz senão manifestar de uma maneira mais sensível a implicação espacial e temporal.” *Ibid.*, p. 371.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 337.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 372.

3.11 Constância

¹⁵⁹ R. BARILLI, *Ciência da Cultura e Fenomenologia dos Estilos*, pp. 83-90.

¹⁶⁰ “Na década em questão [1860], em que entram em acção tanto o Anel de Pacinotti como os cabos telegráficos transoceânicos, e em que o jovem Cézanne experimenta as suas soluções plástico-espaciais tão extravagantes e diferentes daquilo que fazem os seus coetâneos, Maxwell começa a meditar as fórmulas matemáticas e as concepções gerais que colocará na base do «campo» electromagnético, ainda que só em 1873 as manifeste no *Treatise on Electricity and Magnetism*. Mas os historiadores da ciência concordam em reconhecer o alcance inovador desses contributos: é daí que parte uma concepção «nova» do universo electromagnético, capaz de finalmente fazer-lhe justiça, de não o manter contido nos velhos parâmetros do universo newtoniano mecânico.” *Ibid.*, pp. 88 e 89.

¹⁶¹ “Não se fala mais de entidades separadas e atomísticas que influenciam à distância, exactamente como os corpos graves colocados no campo gravitacional. O «campo» é um conceito orgânico-estrutural, que envolve, liga, cria continuidades e não tanto somas ou agregados. Graças a isso, a nossa cultura contemporânea deverá agora raciocinar, em todos os âmbitos, com a ajuda de modelos «gestálticos», com base em «conjuntos», na totalidade simultaneamente interactuantes. Que é exactamente a viragem pictórica seguida, ao longo daquela fatídica sétima década, por Paul Cézanne. E assim, estamos efectivamente no início constitutivo de um continente cultural que se pode dizer, da forma mais correspondente e peculiar, contemporâneo e pós-moderno, tendo agora quebrado todas as ligações com o anterior universo moderno (perspéctico, gutenberguiano, baseado em agregações atomísticas, em elementos dissociados).” *Ibid.*, p. 89.

¹⁶² “Dá-se uma correspondência sugestiva também em termos de geração entre Pacinotti e Paul Cézanne (1839-1906), que pode ser considerado o artista a quem se deve o repúdio mais pleno e radical da perspectiva «moderna» e a experimentação de um espaço curvilíneo, esferoidal, dificilmente explicável a não ser em perspectiva de homologia com as características do «campo» electromagnético.” *Ibid.*, p. 88.

¹⁶³ “Ora as explorações da pintura moderna concordam curiosamente com as da ciência. O ensino clássico distingue o desenho e a cor: desenha-se o esquema espacial do objecto, em seguida enche-se de cores. Cézanne, pelo contrário, diz: «à medida que se pinta desenha-se» [BERNARD, 1921] - querendo com isso dizer que, nem no mundo percebido nem sobre o quadro que o exprime, o contorno e a forma do objecto são estritamente distintos da cessação ou da alteração das cores, da modulação colorida que tudo deve conter: forma, cor própria, fisionomia do objecto, relação do objecto com os objectos vizinhos. Cézanne quer gerar o contorno e a forma dos objectos como a natureza os gera sob os nossos olhos: pelo arranjo das cores. Daí que a maçã que ele pinta, estudada com uma paciência infinita na sua textura colorida, acabe por inchar, por rebentar para fora dos limites que o sábio desenho lhe imporia. Neste esforço por reencontrar o mundo tal como o apreendemos na experiência vivida, todas as precauções da arte clássica voam em estilhaços.” M. MERLEAU-PONTY, *Palestras*, p. 29.

¹⁶⁴ “O ensinamento clássico da pintura baseia-se na perspectiva – isto é, perante uma paisagem, por exemplo, o pintor decidia referir na tela apenas uma representação inteiramente convencional do que vê. (...) Na sua tela (...) esforçar-se-á por encontrar um denominador comum a todas estas percepções,

atribuindo a cada objecto não o tamanho, as cores e o aspecto que ele apresenta quando o pintor o fixa, mas um tamanho e um aspecto convencionais, os que se ofereceria a um olhar fixo na linha do horizonte num determinado ponto de fuga, para o qual se orientam doravante todas as linhas da paisagem, que correm do pintor para o horizonte.” *Idem*.

¹⁶⁵ *Idem*.

¹⁶⁶ “As paisagens assim pintadas têm, portanto, o aspecto apazível, decente, respeitoso, que lhes vem de serem dominadas por um olhar fixo no infinito. Estão à distância, o espectador não está nelas incluído, estão em boa companhia, e o olhar desliza com facilidade sobre uma paisagem sem asperezas, que nada opõe à sua tranquilidade soberana. Mas não é assim que o mundo se nos apresenta no contacto que a percepção nos faculta.” *Ibid.*, pp. 29 e 30.

¹⁶⁷ “A cada momento, enquanto o nosso olhar vagueia através do espectáculo, estamos sujeitos a um certo ponto de vista, e estes instantâneos sucessivos, para uma determinada parte da paisagem, não se podem sobrepor. O pintor só conseguiu dominar esta série de visões e dela extrair um única paisagem eterna com a condição de interromper o modo natural de visão. (...) Se muitos pintores, depois de Cézanne, recusaram sujeitar-se à lei da perspectiva geométrica, é porque pretendiam refazer e suscitar o próprio nascimento da paisagem sob os nossos olhos; não se contentavam com um relatório analítico e gostariam de assimilar o próprio estilo da experiência perceptiva. As diferentes partes do seu quadro são, portanto, conspectos do pontos de vista diferentes, dando ao espectador desatento a impressão de “erros de perspectiva”, mas proporcionando aos que olham atentamente o sentimento de um mundo onde jamais dois objectos são vistos simultaneamente, onde, entre as partes do espaço, se interpõe sempre a duração necessária para levar o nosso olhar de uma à outra, onde o ser não é dado, mas aparece ou transparece através do tempo.” *Ibid.*, p. 30.

¹⁶⁸ *Idem*.

¹⁶⁹ *Idem*.

¹⁷⁰ “Depois da ciência e da pintura, também a filosofia e, sobretudo, a psicologia parecem dar-se conta de que as nossas relações com o espaço não as de um puro sujeito desencarnado com um objecto longínquo, mas as de um habitante do espaço com o seu meio familiar.” *Ibid.*, p. 31.

¹⁷¹ *Idem*.

¹⁷² *Ibid.*, p. 32.

¹⁷³ *Idem*.

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 27-32.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷⁶ “Há muitos casos em que, por se ter deslocado um objecto, se assiste à mudança das suas propriedades; por exemplo do peso, se o objecto se transportar do pólo para o equador, ou até da sua forma, se o aumento da temperatura deformar o sólido. Mas estas mudanças de propriedades não são imputáveis à própria deslocação, pois o espaço é o mesmo no pólo e no equador; as condições físicas de temperatura é que variam aqui e acolá, o domínio da geometria permanece rigorosamente distinto do da física, a forma e o conteúdo do mundo não se misturam. As propriedades geométricas do objecto permaneceriam as

mesmas no decurso da sua deslocação, se as condições físicas a que se encontra submetido não fossem variáveis. Tal era o pressuposto da ciência clássica.” *Ibid.*, p. 28.

¹⁷⁷ À imagem do que o movimento pensado determina sobre o objecto móvel. Veja-se M. MERLEAU-PONTY, *Palestras*, p. 28.

¹⁷⁸ *Idem.*

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ “Tudo muda quando, com as geometrias ditas não euclidianas, se chega a conceber como que uma curvatura própria do espaço, uma alterações das coisas pelo simples facto da sua deslocação, uma heterogeneidade das partes do espaço e das suas dimensões que já não se podem substituir uma à outra e afectam com certas mudanças os corpos que nele se deslocam. Em vez de um mundo, onde a parte do idêntico e a da mudança estão estritamente delimitadas e referidas a princípios diferentes, temos um mundo em que os objectos não podem estar numa identidade absoluta consigo mesmos, em que forma e conteúdo estão como que emaranhados e mesclados e que, finalmente, não proporciona a armadura rígida que lhe fornecia o espaço homogêneo de Euclides.” *Idem.*

¹⁸¹ “Torna-se impossível distinguir rigorosamente o espaço e as coisas no espaço, a pura ideia do espaço e o espectáculo concreto que os nossos sentidos dão.” *Idem.*

¹⁸² M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, pp. 403 e 404.

¹⁸³ C. NORBERG-SCHULZ, *Intenciones en Arquitectura*, p. 31.

¹⁸⁴ *Idem.*

¹⁸⁵ “Las proporciones parecen estar relacionadas con la «interdependencia de las partes» de la teoría de la Gestalt (...) Los psicólogos de la Gestalt han mostrado claramente que las relaciones fenoménicas entre las partes son función del todo, es decir, que la percepción de las proporciones simples varía de acuerdo con el contexto.” *Idem.*

¹⁸⁶ “[Herder] Designa uma experiência em que não nos são dadas qualidades “mortas”, mas propriedades activas. Uma roda de madeira posta no chão não é, para a visão, aquilo que é uma roda carregando um peso. Um corpo em repouso porque nenhuma força se exerce sobre ele não é para a visão aquilo que é um corpo em que forças contrárias se equilibram (...) A luz de uma vela muda de aspecto para a criança quando, depois de uma queimadura, ela deixa de atrair sua mão e torna-se literalmente repulsiva. A visão já é habitada por um sentido que lhe dá uma função no espectáculo do mundo, assim como em nossa existência. O puro *quale* só nos seria dado se o mundo fosse um espectáculo e o corpo próprio um mecanismo do qual um espírito imparcial tomaria conhecimento. O sentir, ao contrário, investe a qualidade de um valor vital; primeiramente a apreende em sua significação para nós, para esta massa pesada que é nosso corpo, e daí provém que ele sempre comporte uma referência para o corpo.” M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, pp. 83.

¹⁸⁷ “Cuando percibimos una mesa circular, casi siempre la vemos de forma oblicua, y la silueta proyectada sobre la retina es un óvalo. A pesar de ello, experimentamos una mesa circular y no elíptica. Esto se llama «constancia de la forma» y significa que podemos percibir la identidad de una cosa aunque su silueta proyectada cambie.” C. NORBERG-SCHULZ, *Intenciones en Arquitectura*, p. 31.

¹⁶⁷ *Idem.*

¹⁶⁸ “Si queremos describir, por ejemplo, un cuadro, no basta decir que tiene cuatro lados iguales que se unen formando cuatro ángulos rectos. Entre otras características, el cuadrado tiene un centro que, aunque invisible, puede jugar un papel importante en la percepción. Observamos que un punto situado en el centro adquiere un carácter completamente distinto que otro situado en cualquier otro lugar de su interior. Deducimos que el área del cuadrado no tiene un valor uniforme, sino que está estructurada por un «esqueleto» de líneas y puntos.” *Idem.*

¹⁶⁹ “El «esqueleto estructural» ha de entenderse como un sistema de esquemas topológicos y euclidianos simples (...), que en el caso citado se unifican en el «esquema-cuadrado». Se suele percibir una Gestalt por medio de varios esquemas, y el «esqueleto estructural» está constituido por los polos que abarcan estos esquemas.” *Ibid.*, p. 32.

¹⁷⁰ *Idem.*

¹⁷¹ *Idem.*

¹⁷² “Los esquemas, como ya hemos mencionado, deben considerarse como un sistema coherente característico de polos intencionales, correspondiendo así a los objetos que constituyen nuestro mundo personal. El mundo es común en la medida en que los esquemas son comunes. Los esquemas dan forma al mundo porque organizan los fenómenos como manifestaciones de objetos. (...) Por ejemplo, el «fenómeno-constancia» implica que hemos aprendido a percibir fenómenos variables como representantes del mismo objeto.” *Ibid.*, p. 30.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 29. Tradução nossa.

¹⁷⁴ *Idem.*

¹⁷⁵ *Idem.* Perguntamo-nos também se não seria *topológico* o movimento que Maurice Merleau-Ponty procurou definir.

¹⁷⁶ “La línea recta no pertenece a la topología, pero forma parte de los sistemas proyectivo y euclidiano. Así, la línea recta no le es dada al niño a priori, ni lo es el espacio tridimensional o euclidiano, lo que mucha gente considera evidente (...). Otra de las esquematizaciones es «vertical-horizontal». Piaget se opone a la opinión general [tal como Merleau-Ponty] de que esta relación es una consecuencia directa de nuestra forma de estar y caminar erectos. Sus experimentos demuestran que el esquema vertical-horizontal tiene que construirse a través de operaciones con las cosas.” *Ibid.*, pp. 30 e 31.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹⁷⁸ “Piaget demuestra que nuestra «consciencia del espaço» se basa en esquemas operacionales, esto es, en experiencias con cosas. Los esquemas de espacio pueden ser de muchas clases diferentes, y el mismo individuo posee normalmente más de un esquema, lo que le permite la percepción satisfactoria de diversas situaciones o «cometidos». Además, los esquemas están determinados culturalmente. Es una simplificación ingenua creer que las percepciones del espacio corresponden al espacio físico de la ciencia. En la vida cotidiana solemos actuar en base a la dirección, el tamaño y la distancia, y solo una actitud específica nos capacita para combinar estos fenómenos en una concepción superior del espacio.” *Ibid.*, p. 32.

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ *Idem.*

¹⁸¹ “Piaget resume sus investigaciones en estas palabras: «Es obvio que la percepción del espacio conlleva una construcción gradual y, sin duda, no está totalmente configurada al comienzo del desarrollo mental»(...) «La “intuición” del espacio no

es una "lectura" o aprehensión de las propiedades de los objetos, sino — desde el principio — una acción que ejercemos sobre ellos». De aquí que afirmemos que la palabra «espacio» puede denotar objetos muy diferentes que pueden estar más o menos distantes intencionalmente.» Idem.

3.12 Crítica da constância

¹⁸² “O mundo tem sua unidade sem que o espírito tenha chegado a ligar suas facetas entre si e a integrá-las na concepção de um geometral.” M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, pp. 438 e 439.

¹⁸³ “O sentir é esta comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós como lugar familiar de nossa vida. É a ele que o objeto percebido e o sujeito que percebe devem sua espessura. Ele é o tecido intencional que o o esforço de conhecimento procurará decompor.” *Ibid.*, pp. 84.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 438.

¹⁸⁵ *Idem.*

¹⁸⁶ “O sensível é aquilo que se apreende *com* os sentidos, mas nós sabemos agora que este “com” não é simplesmente instrumental, que o aparelho sensorial não é um condutor, que mesmo na periferia a impressão fisiológica se encontra envolvida em relações antes consideradas como centrais. (...) Mais uma vez a reflexão — mesmo a reflexão segundo a ciência — torna obscuro o que se acreditava claro. Pensamos saber o que é sentir, ver, ouvir, e essas palavras agora representam problemas. Somos convidados a retornar às próprias experiências que elas designam para defini-las novamente. A noção clássica de sensação não era um conceito de reflexão, mas um produto tardio do pensamento voltado para os objetos, o último termo da representação do mundo, o mais distanciado da fonte constitutiva e, por essa razão, o menos claro. É inevitável que, em seu esforço geral de objetivação, a ciência pretenda representar-se o organismo humano como um sistema físico em presença de estímulos definidos eles mesmos por suas propriedades físico-químicas, que procure reconstruir sobre essa base a percepção efetiva, e fechar o ciclo do conhecimento científico descobrindo as leis segundo as quais se produz o próprio conhecimento, fundando uma ciência objetiva da subjetividade. Mas também é inevitável que essa tentativa fracasse.” *Ibid.*, p. 32.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 342.

¹⁸⁸ “A cidade da qual me aproximo muda de aspecto, como o sinto quando por um momento desvio os olhos dela e a olho de novo. Mas os perfis não se sucedem ou não se justapõem diante de mim. Minha experiência, nesses deferentes momentos, liga-se a si mesma de tal maneira que não tenho diferentes visões perspectivas ligadas pela concepção de um invariante. O corpo que percebe não ocupa alternadamente diferentes pontos de vista sob o olhar de uma consciência sem lugar que os pensa. É a reflexão que objetiva os pontos de vista ou as perspectivas.” *Ibid.*, p. 442.

¹⁸⁹ *Idem.*

¹⁹⁰ “Não temos outra maneira de saber o que é o mundo senão retomando essa afirmação que a cada instante se faz em nós, e qualquer definição do mundo seria apenas uma caracterização abstracta que nada nos diria se já não tivéssemos acesso ao definido, se nós não o conhecêssemos pelo único fato de que somos. É na experiência do mundo que todas as nossas operações lógicas de significação devem fundar-se, e o próprio mundo não é portanto uma certa significação comum a todas as nossas experiências, que leríamos através delas, uma idéia que viria animar a matéria do conhecimento. Não temos uma série de perfis do mundo, dos quais uma consciência em nós operaria a ligação.” *Ibid.*, p. 440.

¹⁹¹ “Um estilo é uma certa maneira de tratar as situações, que identifico ou compreendo em um indivíduo ou em um escritor retomando-a por minha própria conta, por uma espécie de mimetismo, mesmo se não estou em condições de defini-la, e cuja definição, por mais correcta que possa ser, nunca fornece seu equivalente exato e só tem interesse para aqueles que dela já tem a experiência. Experimento a unidade do mundo como reconheço um estilo. Mais ainda o estilo de uma pessoa, de uma cidade, não permanece constante para mim.” *Ibid.*, p. 439.

¹⁹² *Ibid.*, pp. 420-438.

¹⁹³ “O corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema.” *Ibid.*, p. 273.

¹⁹⁴ “Mas que sentido poderia ter a palavra “sobre” para um sujeito que não estivesse situado por seu corpo ante o mundo? Ela implica a distinção entre um alto e um baixo, quer dizer, um “espaço orientado”. Quando digo que um objeto está *sobre* a mesa, sempre me situo em pensamento na mesa ou no objeto, e aplico a eles uma categoria que em princípio convém à relação entre meu corpo e objetos exteriores. Despojada desse aporte antropológico, a palavra *sobre* não mais se distingue da palavra “sob” ou da expressão “ao lado de...”. (...) esse espaço inteligível [o objetivo] não está liberto do espaço orientado, ele é justamente a sua explicitação e, destacado da desta raiz, ele não tem absolutamente sentido algum, de modo que o espaço homogêneo só pode exprimir o sentido do espaço orientado porque o recebeu dele [do espaço corporal]. Se o conteúdo pode verdadeiramente ser subsumido sob a forma e aparecer como conteúdo desta forma, é porque a forma só é acessível através dele.” *Ibid.*, pp. 147 e 148.

¹⁹⁵ “Há meu braço como suporte desses atos que conheço bem, meu corpo como potência de ação determinada da qual conheço antecipadamente o campo ou o alcance, há meu meio circundante como conjunto dos pontos de aplicação possíveis dessa potência – e há, por outro lado, meu braço como máquina de músculos e de ossos, como aparelho para flexões e extensões, como objeto articulado, o mundo como puro espectáculo ao qual eu não me junto, mas que contemplo e que aponto.” *Ibid.*, p. 153.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 152.

¹⁹⁷ “O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança.” *Ibid.*, p. 203.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 429.

¹⁹⁹ “O doente picado por um mosquito não precisa procurar o ponto picado e o encontra à primeira tentativa porque não se trata para ele de situá-lo em relação a eixos de coordenadas no espaço objetivo, mas de atingir com sua mão fenomenal um certo lugar doloroso de seu corpo fenomenal, e porque entre a mão enquanto potência de coçar e o ponto picado enquanto ponto a ser coçado está dada uma relação vivida no sistema natural do corpo próprio. A operação toda tem lugar na ordem do fenomenal, não passa pelo mundo objetivo, e apenas o espectador, que atribui ao sujeito do movimento a sua representação objetiva do corpo vivo, pode acreditar que a picada é percebida, que a mão se move no espaço objetivo, e em consequência pode espantar-se de que o mesmo sujeito fracasse nas experiências de designação.” *Ibid.*, p. 153.

²⁰⁰ “Da mesma maneira, o sujeito posto diante de sua tesoura, sua agulha e suas tarefas familiares não

precisa procurar suas mãos ou seus dedos porque eles não são objetos a se encontrar no espaço objetivo, ossos, músculos, nervos, mas potências já mobilizadas pela percepção da tesoura ou da agulha, o termo central dos “fios intencionais” que o ligam aos objetos dados.” *Idem*.

²⁰¹ *Ibid.*, pp. 143-145.

²⁰² “Não é nunca nosso corpo objetivo que movemos, mas nosso corpo fenomenal, e isso sem mistério, porque já era nosso corpo, enquanto potência de tais e tais regiões do mundo, que se levantava em direção aos objetos a pegar e que os percebia. Da mesma forma, o doente [de cegueira psíquica, incapaz de executar movimentos abstratos] não precisa procurar, para os movimentos concretos, uma cena e um espaço nos quais desdobrá-los, esse espaço também está dado, ele é o mundo actual, é o pedaço de couro “a recortar”, é o forro “a costurar”. A bancada, a tesoura, os pedaços de couro apresentam-se ao sujeito como pólos de ação, eles definem por seus valores combinados uma certa situação, e uma situação aberta, que exige um certo modo de resolução, um certo trabalho. (...) No movimento concreto, o doente não tem nem consciência tética do estímulo, nem consciência da reação: simplesmente ele é seu corpo e seu corpo é a potência de um certo mundo.” *Ibid.*, pp. 153 e 154.

Ver também *Ibid.*, pp. 143-204.

²⁰³ *Ibid.*, p. 154.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 152.

²⁰⁵ “Por meio de meu corpo enquanto potência de um certo número de ações familiares, posso instalar-me em meu meio circundante enquanto conjunto de *manipulando*”. *Idem*.

²⁰⁶ “Do ponto de vista de meu corpo, nunca vejo iguais as seis faces do cubo, mesmo se ele é de vidro, e todavia a palavra “cubo” tem um sentido; o cubo ele mesmo, o cubo da verdade, para além das suas aparências sensíveis, tem suas seis faces iguais. À medida que giro em torno dele, vejo a face frontal, que era um quadrado, deformar-se, depois desaparecer, enquanto os outros lados aparecem e tornam-se cada um, por sua vez, quadrados. Mas para mim o desenrolar dessa experiência é apenas a ocasião de pensar o cubo total com suas seis faces iguais e simultâneas, a estrutura inteligível que lhe dá razão.” *Ibid.*, pp. 273 e 274.

²⁰⁷ “O corpo que percebe não ocupa alternadamente diferentes pontos de vista sob o olhar de uma consciência que os pensa. É a reflexão que objetiva os pontos de vista ou as perspectivas.” *Ibid.*, p. 441.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 274.

²⁰⁹ *Idem*.

²¹⁰ “Se para nós as palavras “encerrar” e “entre” têm um sentido, é porque elas o tomam de empréstimo à nossa experiência de sujeitos encarnados.” *Ibid.*, pp. 274 e 275.

²¹¹ *Idem*.

²¹² *Idem*.

²¹³ “O cubo com seis faces iguais é não apenas invisível, mais ainda impensável; ele é o cubo tal como seria para si mesmo, já que ele é um objeto. Há um primeiro dogmatismo, do qual a análise reflexiva nos livra, e que consiste em afirmar que o objeto é em si ou absolutamente, sem perguntar-se o que ele é. Mas há

um outro, que consiste em afirmar a significação presuntiva do objeto, sem perguntar-se como ela entra em nossa experiência.” *Idem*.

²¹⁴ “Se para mim existe um cubo com seis faces iguais e se posso alcançar o objeto, não é que eu o constitua do interior: é porque pela experiência perceptiva eu me afundo na espessura do mundo. O cubo com seis faces iguais é a ideia-limite pela qual exprimo a presença carnal do cubo que está ali, sob meus olhos, sob minhas mãos, em sua evidência perceptiva.” *Idem*.

²¹⁵ “Não preciso ter uma visão objetiva de meu próprio movimento e levá-lo em conta para reconstituir, atrás da aparência, a forma verdadeira do objetivo: o cômputo já está feito, a nova aparência já entrou em composição com o movimento vivido e ofereceu-se como aparência de um cubo. A coisa e o mundo me são dados com as partes de meu corpo não por uma “geometria natural”, mas em uma conexão viva e comparável, ou antes idêntica à que existe entre as partes de meu próprio corpo.” *Ibid.*, pp. 275 e 276.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 276.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 309.

3.13 Espaço geométrico

²¹⁸ “A lógica assume esse procedimento [o da geometrização], e a química, e a semiologia, etc., etc. A razão é óbvia: a esquematização geométrica favorece um esclarecimento dos aspectos visados, um tornar mais claro, mais imediato uma determinada realidade. Sob esse aspecto, na condição em que estamos em termos de pensamento científico é impossível negar esse papel à geometria.” J. T. C. NETTO, *op. cit.*, p. 81.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 82.

²²⁰ *Ibid.*, p. 81.

²²¹ “A geometrização normalmente só é capaz de dar conta constas dos aspectos mais superficiais dos fenômenos . e tanto que em alguns casos ela não só transfigura o objeto de estudo como é mesmo de todo impossível de ser aplicada dada a complexidade do fenômeno. Assim, por exemplo, vê-se mal como pode a representação geométrica dar contas de uma realidade dialética. Em suas próprias essências, dialética e geometria são duas entidades que se opõem e se excluem mutuamente: é possível representar geometricamente que “A é A e não é B, ao mesmo tempo e sob o mesmo aspecto”. Mas não é possível a geometrização de “A e A mas também é B na tendência para C, ao mesmo tempo e sob o mesmo aspecto”.” *Idem*.

²²² “Seria possível dizer que, aceitando uma prática evidente, a geometria pode ser um intermediário (não necessário) entre o concreto e o abstracto. Ou seja, um dado pode ser assimilado pelo pensamento através de uma geometrização (para ser a seguir devolvido ao concreto). Mas obviamente nem o pensamento (o abstrato) é geométrico e tampouco o é o concreto, o objeto: geométrico é apenas o modo de análise, seja qual for o caso e a hipótese, e nada mais.” *Idem*.

²²³ Ver **O barco: cultura, sistema global de signos** – 1.9. Cantar o mundo.

²²⁴ *Idem*.

²²⁵ R. BARILLI, *Ciência da Cultura e Fenomenologia dos Estilos*, p. 16.

²²⁶ Veja-se Renato Barilli sobre o âmbito da culturologia e fenomenologia dos estilos: “A intenção «lógica» que inevitavelmente faz parte de qualquer empreendimento científico procura reconduzir à estabilidade o precário, e assim uma fenomenologia, onde quer que seja conduzida, propõe-se procurar o estável no precário. No nosso caso, não se trata certamente de anular a infinita variabilidade dos estilos, mas sim de nos interrogarmos se existem caracteres recorrentes, mesmo dentro deste incessante mudar.” *Idem*.

²²⁷ “Pode ser que a construção de um lugar seja uma questão de metron. O metron é o que permite medir, tomar as medidas, não necessariamente pelo recurso a um instrumento técnico de medição, mas por uma confrontação que mostra o intervalo, a interrupção, a distância. Uma medida que nunca é exacta, científica, incontestável, mas uma medida de aproximação.” N. HIGINO, *op. cit.*, p. 31.

²²⁸ *Idem*.

²²⁹ O campo epistemológico que é, também, uma constituição da própria disciplina. Ver G. JORGE, *op. cit.*, pp. 16 e 17.

²³⁰ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 38.

²³¹ “A palavra *círculo*, a palavra *ordem* só puderam designar, nas experiências anteriores às quais me reporto, a maneira concreta pela qual nossas sensações se repartiam diante de nós, um certo arranjo de fato, uma maneira de sentir.” *Ibid.*, pp. 37 e 38.

²³² *Ibid.*, p. 329.

²³³ *Ibid.*, p. 328.

²³⁴ “O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Quer dizer, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstratamente com um carácter que lhes seja comum, devemos pensá-lo como a potência universal das suas conexões. Portanto, ou eu não reflito, vivo nas coisas e considero vagamente o espaço ora como o ambiente das coisas, ora como seu atributo comum, ou então eu reflito, retomo o espaço em sua fonte, penso atualmente as relações que estão sob essa palavra, e percebo então que elas só vivem por um sujeito que as trace e as suporte, passo do espaço espacializado ao espaço espacializante.” *Idem*.

²³⁵ *Ibid.*, p. 103.

²³⁶ “Só apreendemos a unidade de nosso corpo na unidade da coisa, e é a partir das coisas que nossas mãos, nossos olhos, todos os nossos órgãos dos sentidos nos aparecem como tantos instrumentos substituíveis. O corpo por ele mesmo, o corpo em repouso, é apenas uma massa obscura, nós o percebemos como um ser preciso e identificável quando ele se move em direção a uma coisa, enquanto ele se projeta intencionalmente para o exterior, e isso aliás sempre pelo canto do olho e na margem da consciência, cujo centro é ocupado pelas coisas e pelo mundo.” *Ibid.*, pp. 431 e 432.

²³⁷ *Ibid.*, pp. 432 e 433.

²³⁸ “O ato que corrige as aparências, que dá os ângulos agudos ou obtusos valor de ângulos retos, aos lados deformados valor de quadrado, não é o pensamento das relações geométricas de igualdade e do ser geométrico ao qual elas pertencem, é o investimento do objeto por meu olhar que o penetra, o anima,

e faz as faces laterais valerem imediatamente como “quadrados vistos de viés”, a ponto de que nós nem mesmo os vemos sob o aspecto perspectivo do losango.” *Ibid.*, pp. 356 e 357.

²³⁹ *Ibid.*, passim.

²⁴⁰ *Ibid.*, pp. 314 e 315.

3.14 Esquema corporal

²⁴¹ *Ibid.*, p. 147.

²⁴² “Se meu braço está posto sobre a mesa, eu nunca pensaria em dizer que ele está *ao lado* do cinzeiro do mesmo modo que o cinzeiro está ao lado do telefone. O contorno de meu corpo é uma fronteira que as relações de espaço ordinárias não transpõem. Isso ocorre porque suas partes se relacionam umas às outras de uma maneira original: elas não estão desdobradas umas ao lado das outras, mas envolvidas umas nas outras.” *Ibid.*, p. 143.

²⁴³ “Em última análise, se meu corpo pode ser uma “forma” e se pode haver diante dele figuras privilegiadas sobre fundos indiferentes, é enquanto ele está polarizado por suas tarefas, enquanto existe em direção a elas, enquanto se encolhe sobre si para atingir sua meta, e o “esquema corporal” é finalmente uma maneira de exprimir que meu corpo está no mundo.” *Ibid.*, pp. 146 e 147.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 146.

²⁴⁵ *Idem.*

²⁴⁶ *Ibid.*, pp. 146 e 147.

²⁴⁷ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, pp. 305-307.

²⁴⁸ “Os sentidos traduzem-se uns nos outros sem precisar de um intérprete, compreendem-se uns aos outros sem precisar passar pela ideia.” *Ibid.*, p. 315.

²⁴⁹ “Se meu corpo pode ser uma “forma” e se pode haver diante dele figuras privilegiadas sobre fundos indiferentes, é enquanto ele está polarizado por suas tarefas, enquanto existe em direção a elas, enquanto se encolhe sobre si para atingir sua meta, e o “esquema corporal” é finalmente uma maneira de exprimir que meu corpo está no mundo. No que concerne à espacialidade, que é a única a nos interessar no momento, o corpo próprio é o terceiro termo, sempre subentendido, da estrutura figura e fundo, e toda figura se perfila sobre o duplo horizonte do espaço exterior e do espaço corporal.” *Ibid.*, p. 146 e 147.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 144.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 145.

²⁵² *Ibid.*, p. 144.

²⁵³ *Ibid.*, pp. 115-122.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 115.

²⁵⁵ “O amputado sente sua perna, assim como posso sentir vivamente a existência de um amigo que todavia não está diante de mim; ele não a perdeu porque continua a contar com ela, assim como Proust pode constatar a morte de sua avó sem perdê-la ainda, já que ele a conserva no horizonte de sua vida. O braço fantasma não é uma representação do braço, mas a presença ambivalente de um braço.” *Ibid.*, p.121.

²⁵⁶ “A recusa da mutilação no caso do membro fantasma ou a recusa da deficiência na anosognose não são decisões deliberadas, não se passam no plano da consciência tética que toma posição explicitamente após ter considerado diferentes possíveis. A vontade de ter um corpo são ou a recusa do corpo doente não são formuladas por eles mesmos, a experiência do braço amputado como presente ou a do braço doente como ausente não são da ordem do “eu penso que...”” *Idem.*

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 350.

²⁵⁸ “A grandeza so meu porta-caneta não é como uma qualidade inerente a tal de minhas percepções do porta-caneta, ela não é dada ou constatada em uma percepção, como o vermelho, o quente ou o açucarado; se ela permanece constante, não é que eu conserve a recordação de uma experiência anterior em que a teria constatado. Ela é o invariante ou a lei das variações correlativas da aparência visual e de sua distância aparente. A realidade não é uma aparência privilegiada que permaneceria sob as outras, ela é a armação de relações às quais todas as aparências satisfazem.” *Ibid.*, pp. 402 e 403.

²⁵⁹ “Aquilo que nós afirmamos com o objecto enquanto ser definido é na realidade uma facies totius universi que não muda, e é nela que se funda a equivalência de todas as suas aparições e a identidade de seu ser.” *Ibid.*, p. 404.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 103.

²⁶¹ “Mesmo que [a casa] desabe amanhã, permanecerá verdadeiro para sempre que hoje ela existiu, cada momento do tempo se dá por testemunho de todos os outros, ele mostra, sobrevivendo, “como aquilo devia passar” e “como aquilo terá acabado”, cada presente funda definitivamente um ponto do tempo que solicita o reconhecimento de todos os outros, o objeto é visto portanto a partir de todos os tempos, assim *como é visto* de todas as partes e pelo mesmo meio, que é a estrutura de horizonte.” *Ibid.*, p. 106.

²⁶² *Idem.*

²⁶³ *Ibid.*, p. 564.

3.15 Habitar Merleau-Ponty

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 201

²⁶⁵ “O espaço em que se move a imitação normal não é, por oposição ao espaço concreto, com suas localizações absolutas, um “espaço objetivo” ou um “espaço de representação” fundado em um ato de pensamento. Ele já está desenhado na estrutura de meu corpo, ele é o seu correlativo inseparável. “Já a motricidade, considerada no estado puro, possui o poder elementar de dar um sentido (*Sinngebung*).” [Grunbaum, 1930] Mesmo se, a seguir, o pensamento e a percepção do espaço se liberam da motricidade e do ser no espaço, para que possamos representar-nos o espaço é preciso primeiramente que tenhamos sido introduzidos nele por nosso corpo, e que ele nos tenha dado o primeiro modelo das transposições, das

equivalências, das identificações que fazem do espaço um sistema objetivo e permitem à nossa experiência ser uma experiência de objetos, abrir-se a um “em-si”. A motricidade é a esfera primária em que em primeiro lugar se engendra o sentido de todas as significações (*der Sinn aller Signifikation*) no domínio do espaço representado.”[Grunbaum, 1930]” *Ibid.*, pp. 196 e 197.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 193.

²⁶⁷ “É preciso que exista, como Kant o admitia, um “movimento gerador de espaço”, que é nosso movimento intencional, distinto do “movimento no espaço”, que é aquele das coisas e de nosso corpo passivo. Mas há mais: se o movimento é gerador do espaço, está excluído que a motricidade do corpo seja apenas um “instrumento” para a consciência constituinte. Se há uma consciência constituinte, o movimento corporal só é movimento enquanto ela o pensa como tal. (...) O movimento do corpo só pode desempenhar um papel na percepção do mundo se ele próprio é uma intencionalidade original, uma maneira de se relacionar ao objeto distinta do conhecimento. É preciso que o mundo esteja, em torno de nós, não como um sistema de objetos dos quais fazemos a síntese, mas como um conjunto aberto de coisas em direcção às quais nós nos projetamos. (...) O projeto de movimento é um ato, quer dizer, ele traça a distância espaço-temporal atravessando-a.” *Ibid.*, pp. 517 e 518.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 518.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 517.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 518.

²⁷¹ *Ibid.*, pp. 193 e 519.

²⁷² “Nosso corpo, enquanto se move a si mesmo, quer dizer, enquanto é inseparável de uma visão do mundo e é esta mesma visão realizada, é a condição de possibilidade, não apenas da síntese geométrica, mais ainda de todas as operações expressivas e de todas as aquisições que constituem o mundo cultural.” *Ibid.*, p. 519.

²⁷⁴ “A experiência motora de nosso corpo não é um caso particular de conhecimento; ela nos fornece uma maneira de ter acesso ao mundo e ao objeto, uma “praktognosia” que deve ser reconhecida como original e talvez como originária.” *Ibid.*, p. 195.

²⁷⁵ “Ver é entrar em um universo de seres que se mostram, e elas não se mostrariam se não pudessem estar escondidos uns atrás dos outros ou atrás de mim. Em outros termos: olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele.” *Ibid.*, p. 105.

²⁷⁶ “Se o hábito não é nem um conhecimento nem um automatismo, o que é então? Trata-se de um saber que está nas mãos, que só se entrega ao esforço corporal e que não se pode traduzir por uma designação objetiva.” *Ibid.*, p. 199.

²⁷⁷ *Idem.*

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 197.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 198.

²⁸⁰ “A aquisição do hábito enquanto remanejamento e renovação do esquema corporal oferece grandes dificuldades para as filosofias clássicas, sempre levadas a conceber a síntese como uma síntese intelectual.” *Ibid.*, p. 197.

²⁸¹ “Por exemplo, adquirir o hábito de uma dança não é encontrar por análise a fórmula do movimento e recompô-las, guiando-se por esse traçado ideal, com o auxílio dos movimentos já adquiridos, aqueles da caminhada e da corrida? Mas, para que a fórmula da nova dança integre a si certos elementos da motricidade geral, primeiramente é preciso que ela tenha recebido como que uma consagração motora. É o corpo, como frequentemente o disseram, que “apanha” (*kapiert*) e que “compreende” o movimento. A aquisição do hábito é sim a apreensão de uma significação, mas é a apreensão motora de uma significação motora.” *Ibid.*, pp. 197 e 198.

²⁸² *Ibid.*, p. 201.

²⁸³ “Habituar-se a um chapéu ou a um automóvel ou a uma bengala é instalar-se neles ou, inversamente, fazê-los participar do carácter volumoso de nosso corpo próprio. O hábito exprime o poder que temos de dilatar nosso ser no mundo ou de mudar de existência anexando a nós novos instrumentos.” *Ibid.*, p. 199.

²⁸⁴ *Ibid.*, pp. 200 e 201.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 199.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 201.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 202.

²⁸⁸ “O exemplo dos instrumentistas mostra melhor ainda como o hábito não reside nem no pensamento nem no corpo objetivo, mas no corpo como mediador de um mundo. (...) O que ele [instrumentista] aprende para cada tecla e para cada pedal não são posições no espaço objetivo, e não é à sua “memória” que ele os confia.” *Ibid.*, p. 201.

²⁸⁹ “A forma dos objetos não é seu contorno geométrico: ela tem uma certa relação com sua natureza própria e fala a todos os nossos sentidos ao mesmo tempo em que fala à visão” *Ibid.*, p. 309.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 202.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 519.

²⁹² “No gesto da mão que se levanta em direcção a um objeto está incluída uma referência ao objeto não enquanto objeto representado, mas enquanto esta coisa bem determinada em direcção à qual nos projectamos, perto da qual estamos por antecipação, que nós frequentamos. A consciência é o ser para a coisa por intermédio do corpo. Um movimento é aprendido quando o corpo o compreendeu, quer dizer, quando ele o incorporou ao seu “mundo”, e mover seu corpo é visar as coisas através dele, é deixá-lo corresponder à sua solicitação, que se exerce sobre ele sem nenhuma representação. Portanto, a motricidade não é como uma serva da consciência, que transporta o corpo ao ponto do espaço que nós previamente nos representamos. Para que possamos mover o nosso corpo em direcção a um objeto, primeiramente é preciso que o objeto exista para ele, é preciso então que nosso corpo não pertença à região do “em si”. (...) Portanto, não se deve dizer que nosso corpo está *no* espaço nem tampouco que ele está *no* tempo. Ele *habita* o espaço e o tempo.” M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 193.

²⁹³ *Ibid.*, p. 202.

²⁹⁴ *Idem.*

²⁹⁵ “Seríamos tentados a dizer que a vertical é a direcção definida pelo eixo de simetria de nosso corpo enquanto sistema sinérgico. Mas todavia meu corpo pode mover-se sem arrastar consigo o alto e o baixo, como quando me deito no chão, e a experiência de Wertheimer mostra que a direcção objetiva de meu corpo pode formar um ângulo apreciável com a vertical aparente do espetáculo. O que importa para a orientação do espetáculo não é meu corpo tal como de fato ele é, enquanto coisa no espaço objetivo, mas meu corpo enquanto sistema de ações possíveis, um corpo virtual cujo “lugar” fenomenal é definido por sua tarefa e por sua situação. Meu corpo está ali onde tem algo a fazer. No momento em que o paciente de Wertheimer toma lugar no dispositivo preparado para ele, o campo de suas ações possíveis – tais como andar, abrir um armário, utilizar uma mesa, sentar-se – desenha diante dele, mesmo se ele está com os olhos fechados, um habitat possível.” *Ibid.*, pp. 336.

²⁹⁶ *Ibid.*, pp. 382 e 383.

²⁹⁷ N. HIGINO, *op. cit.*, p. 29.

²⁹⁸ “Ter a experiência de uma estrutura não é recebê-la em si passivamente: é vivê-la, retomá-la, assumi-la, reencontrar seu sentido imanente.” M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 205.

“A experiência revela sob o espaço objetivo, no qual finalmente o corpo toma lugar, uma espacialidade primordial da qual a primeira é apenas o invólucro e que se confunde com o próprio ser do corpo. Ser corpo, nós o vimos, é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço.” *Ibid.*, p. 348

3.16 Habitar Heidegger

²⁹⁹ “**Hábito**, *s.* Do lat. *habitu-*, «maneira de ser, o aspecto exterior, conformação física; filos., maneira de ser, estado; complexão, constituição; *filos.*, maneira de ser adquirida, disposição física ou moral que não se desmente».” J. P. MACHADO, *op. cit.*, vol. III p. 197.

³⁰⁰ “**Habitar**, *v.* Do lat. *habitare*, «ter muitas vezes; habitar, ocupar».” *Idem.*

³⁰¹ M. HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, pp. 145-162.

³⁰² “O que quer então dizer: eu sou? A antiga palavra construir, a que pertence o «sou», responde «eu sou», «tu és» significa: eu habito, tu habitas. O modo como tu és e eu sou, a maneira segundo a qual nós homens *somos* sobre a Terra é o Buan, o Habitar. Ser homem quer dizer: ser sobre a Terra como mortal, quer dizer: habitar. A antiga palavra construir diz que o homem é na medida em que *habita*; ora, esta palavra construir significa simultaneamente: vedar e cuidar de, isto é, cultivar o campo (...), plantar videiras (...). Tal Construir apenas cuida, a saber, do crescimento que amadurece os seus frutos a partir de si mesmo. Construir, no sentido de vedar e cuidar de, não é produzir. Pelo contrário, a construção de navios e templos, de certa maneira, produz ela mesma a sua obra. O construir é aqui, diferentemente do cuidar de, um edificar. Ambos os modos de Construir – construir como cuidar de, o latim *colere*, cultura, e construir como edificar de construções, *aedificare* – estão contidos no autêntico Construir, o Habitar.” *Idem.*”

³⁰³ *Idem.*

³⁰⁴ *Idem.*

³⁰⁵ “O autêntico preservar é algo *positivo* e acontece então quando deixamos ficar algo, desde começo, na sua essência, quando, propositadamente, abrigamos algo de volta à sua essência, o que é conforme à palavra *livrar*: resguardar [einfrieden]. Habitar, ser posto em paz, quer dizer, permanecer vedado no *Frye*, i.e. no livre, o que preserva qualquer coisa na sua essência. *O traço fundamental do Habitar é este preservar*. Ele atravessa o Habitar em toda a sua extensão.” *Idem.*

³⁰⁶ *Idem.*

³⁰⁷ *Idem.*

³⁰⁸ *Idem.*

³⁰⁹ *Idem.*

³¹⁰ “A ponte, é claro, é uma coisa de tipo *particular*, pois ela reúne o Quadrado *no* modo de lhe colocar [verstattet; *collocare* < *cum*, *locare* < *locus* (N.T.)] um local [*Stätte*]. Mas, somente aquilo que é ele próprio um lugar [*Ort*] pode dispor um local. O lugar não existe antes da ponte. Decerto que há, antes da ponte estar, ao longo da corrente, muitos pontos [*Stellen*] que pode ser ocupados por qualquer coisa. Um dentre eles mostra-se como um lugar e decerto *por meio da ponte*. Assim, a ponte não vem a estar primeiro num lugar, mas sim, primeiramente, brota um lugar da própria ponte.” *Idem.*

³¹¹ *Idem.*

³¹² *Idem.*

³¹³ *Idem.*

³¹⁴ “O espaço colocado pela ponte compreende vários sítios em diversas proximidades e lonjuras da ponte. Ora, estes sítios podem ser estabelecidos como simples pontos, entre os quais se constitui uma distância mensurável; uma distância, em grego, um *στάδιον* [*stadion*], é sempre disposta e, sem dúvida, por meio de simples pontos. O que é assim disposto pelos pontos é um espaço de tipo especial. É, como distância, como estádio, aquilo que nos diz a mesma palavra estádio em latim, um «*spatium*», um espaço intermédio. (...) Num espaço, simplesmente representado como *spatium*, aparece agora a ponte como um mero algo num ponto, ponto este que podem sempre ser ocupado por qualquer outra coisa ou substituído por um simples marco. Mas não só: do espaço como espaço intermédio deixam-se retirar as simples extensões [Ausspannungen] segundo a altura, a largura e a profundidade. Isto assim extraído, em latim, *abstractum*, representamos nós como a pura diversidade das três dimensões. Contudo, o que dispõe esta diversidade não também determinado por distâncias, não é já nenhum *spatium*, mas apenas *extensio* – extensão [Ausdehnung]. Do espaço como *extensio* pode-se, no entanto, mais uma vez, extrair, a saber, relações algébrico-analíticas. O que estas dispõem é a possibilidade da construção matemática pura de diversidades com muitas e quaisquer dimensões. Podemos chamar a este disposto matematicamente «o» espaço. Mas «o» espaço neste sentido não contém espaços e sítios. Nunca encontraremos nele lugares, i.e., coisas do tipo da ponte. Bem pelo contrário, o espaço como espaço intermédio (e neste, por sua vez, o espaço como pura extensão) está sempre nos espaços dispostos pelos lugares.” *Idem.*

³¹⁵ *Idem.*

³¹⁶ *Idem.*

³¹⁷ “Falar do homem e do espaço soa como se o homem estivesse dum lado e o espaço do outro. Mas o espaço não é um defronte [kein Gegenüber] do homem. Não é nem um objecto externo, nem uma vivência interna. Não há os homens e para lá disso *espaço*; pois se eu disser «um homem» e pensar com essa palavra aquele que é no modo de ser humano, quer dizer, que habita, então, com o nome «um homem» designo já a estada no Quadrado junto das coisas.” *Idem*.

³¹⁸ *Idem*.

³¹⁹ *Idem*.

3.17 O lugar de Higinio

³²⁰ “A visita ao local pré-escolhido tinha-me perturbado profundamente: era um local difícilimo, com grandes diferenças de cota, sobranceiro a uma estrada com muito tráfego. Como se não bastasse, aquela zona estava marcada por edifícios de péssima qualidade. A construção deste centro paroquial é por isso e também a construção de um *lugar*, em substituição de uma escarpa muito acentuada.” Álvaro SIZA, *Imaginar a Evidência*, p. 49. Ver também a p. 29.

³²¹ “Num primeiro olhar, ingénuo e cru, podemos pensar que a definição dum lugar dependerá da presença ou ausência do factor humano. Se é verdade que a estrada e os edifícios resultam de uma intervenção humana, também é verdade que a escarpa, em princípio, não. E no entanto os três são apontados por Siza, indistintamente, como uma *falta* de lugar.” *Ibid.*, p. 28.

³²² “Aparentemente, ‘construir um lugar’ é substituí-lo por outro, como afirma o próprio Siza a propósito da pendente sobre uma estrada movimentada. Substitui-lo modificando o perfil topográfico. Sobre um terreno previamente existente, aplica-se uma prótese de correção, enxerta-se uma certa potencialidade que transforma ou restitui à sua origem uma determinada ordem adulterada por outras próteses aplicadas sem critério, desajustadas. A intervenção desejada pelo desenho será, no caso presente, alterar as condições físicas de algo que já estava ali, anteriormente à intervenção.” *Idem*.

³²³ *Ibid.*, p. 29.

³²⁴ *Idem*.

³²⁵ *Idem*.

³²⁶ “O lugar pode ser uma situação temporal, uma posição, um estatuto, uma condição, uma oportunidade, uma ocasião, um acontecimento.” *Idem*.

³²⁷ *Idem*.

³²⁸ *Idem*.

³²⁹ *Idem*.

³³⁰ *Ibid.*, p. 27.

³³¹ *Idem*.

³³² *Idem.*

³³³ *Idem.*

³³⁴ “O desenho escreve, descreve, espacia lugares, pro-jecta, inventa lugares, constrói lugares.” *Idem.*

³³⁵ *Ibid.*, p. 31.

³³⁶ *Ibid.*, p. 27.

³³⁷ *Ibid.*, p. 28.

³³⁸ *Ibid.*, p. 31.

³³⁹ “Como todo o acontecimento, também a pergunta do estrangeiro, como um golpe, pode abrir um espaço de decisão. Para isso não necessita sequer de abrir a boca. Não é necessário que conheça uma só palavra do idioma aonde chega. A pergunta é colocada pela sua própria chegada, pelo acontecimento da sua chegada.” N. HIGINO, *op. cit.*, p. 17.

³⁴⁰ “**Autor**, s. Do lat. *auctore*-, «o que aumenta, que faz avançar, progredir; o que aumenta a confiança; fiador; que confirma, autoridade, fonte; modelo, senhor, autoridade; fonte histórica; o que obriga a agir; conselheiro, instigador, promotor; cridor, iniciador, fundador, autor; o que faz (compõe) uma obra, escritor.» J. P. MACHADO, *op. cit.*, vol. I p. 355.

“**Autoridade**, s. Do lat. *auctoritate*-, «direito de posse; garantia (do vendedor); garantia, autoridade (que impõe a confiança); autoridade, influência, prestígio, importância de alguém; autoridade, força, peso; exemplo, modelo; conselho, impulso, instigação; vistas, vontades, opiniões pessoais; vontade (do senado, dos magistrados, do povo; vontade (do senado, dos magistrados, do povo, etc.); autoridade, plenos poderes; procuração.» *Idem.*

³⁴¹ N. HIGINO, *op. cit.*, p. 31.

³⁴² *Idem.*

³⁴³ “Todo o discurso sobre o lugar (topologia) implica uma incisão, a inscrição de um traço que, marcando fronteiras, está destinado a violá-las. Nesse sentido, o desenho cede e corta, ao mesmo tempo, o passo à hospitalidade. Mas esta é a loucura e a impossibilidade da hospitalidade: não existindo sem fronteiras, ameaça-as a todo o momento, cruza-as, para poder afirmar a vocação de infinitude.” *Idem.*

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 54.

³⁴⁵ “Não há nenhuma possibilidade de delimitar um lugar próprio para a hospitalidade e para o pensamento da hospitalidade. A hospitalidade está, também ela, em construção permanente e inacabada. Mas, ‘construir lugares’, não significa construir a hospitalidade.” *Ibid.*, p. 30.

³⁴⁶ “O que continuamos a procurar é uma hospitalidade sem lei. Se alguma lei pudesse circunscrever um dever ou um procedimento para a hospitalidade, então essa coisa assim circunscrita, negação da radical imprevisibilidade do porvir, já não seria hospitalidade. Se existisse alguma lei da hospitalidade, essa lei seria a negação do *próprio* duma lei, isto, faria dela uma lei da absoluta singularidade. Ora, não há uma lei para singularidades, uma lei é sempre de aplicação geral. Uma lei para *uma* pessoa, *um* hóspede, *um* lugar,

um acontecimento: uma lei singular sem generalização ou universalização possível. Um ‘singular plural’”
Ibid., p. 37.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 67.

3.18 Corpo cultural

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 20.

³⁴⁹ *Idem.*

³⁵⁰ *Idem.*

³⁵¹ M. HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, pp.145-162.

³⁵² Ver **O barco: cultura, sistema global de signos** – 1.5. Sinal e signo.

³⁵³ “**Monumento**, s. Do lat. *monumentu-*, «tudo o que lembra alguém ou alguma coisa, o que perpetua uma recordação, qualquer monumento comemorativo, monumento, (estela, pórtico, etc.); monumento fúnebre; monumentos escritos; marca, sinal por onde se pode fazer um reconhecimento, uma identificação»; por via culta. Séc. XIII” J. P. MACHADO, *op. cit.*, vol. IV, p. 162.

³⁵⁴ “Frequentar lugares desconhecidos, cujo espanto inicial intimida e faz vacilar, significa acolher, abrir uma possibilidade a um hóspede desconhecido. Aventurar-se no desconhecido (aí onde nenhum imperativo pode ditar lei) significa uma oportunidade para o desenho, para a arte, para o pensamento.” N. HIGINO, *op. cit.*, p. 37

³⁵⁵ Gaston BACHELARD, *A Poética do Espaço*, pp. 154 e 155.

³⁵⁶ “A permanência do corpo próprio, se a psicologia clássica a tivesse analisado, podia conduzi-la ao corpo não mais como objeto do mundo, mas como meio de nossa comunicação com ele, ao mundo não mais como soma de objetos determinados, mas como horizonte latente de nossa experiência, presente sem cessar, ele também, antes de todo o pensamento determinante.” M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, pp. 136 e 137

“No que concerne à espacialidade, (...) o corpo próprio é o terceiro termo, sempre subentendido, da estrutura figura e fundo, e toda figura se perfila sobre o duplo horizonte do espaço exterior e do espaço corporal. Portanto, deve-se recusar como abstrata qualquer análise do espaço corporal que só leve em conta figuras e pontos, já que as figuras e os pontos não podem nem ser concebidos nem ser sem horizontes.” *Ibid.*, p. 147.

³⁵⁷ “No objeto cultural, eu sinto, sob um véu de anonimato, a presença próxima de outrem. (...) Como uma ação ou um pensamento humano poderiam ser apreendidos no modo do “se”, já que, por princípio, elas são operações em primeira pessoa, inseparáveis de um Eu? (...) Tenho, dir-se-á, a experiência de um certo ambiente cultural e das condutas que a ele correspondem; diante dos vestígios de uma civilização desaparecida, concebo por analogia a espécie de homem que ali viveu. Mas em primeiro lugar seria preciso saber como posso ter a experiência de meu próprio mundo cultural, de minha civilização. (...) No final das contas, as ações dos outros seriam sempre compreendidas pelas minhas; o “se” ou o “nós” pelo Eu. (...) a questão está justamente aqui: como a palavra Eu pode colocar-se no plural, como se pode formar uma idéia geral do Eu, como posso falar de um outro Eu que não o meu, como posso saber que existem outros Eus, como a consciência, que por princípio e enquanto conhecimento de si mesma está no modo

do Eu, pode ser apreendida no modo do Tu e, através disso, no modo do “Se”?” *Ibid.*, pp. 466 e 467.

³⁵⁸ “Existem dois e somente dois modos de ser: o ser em si, que é aquele dos objetos estendidos no espaço, e o ser para si, que é aquele da consciência. Ora, diante de mim outrem seria um em si, e todavia ele existiria para si, para ser percebido ele exigiria de mim uma operação contraditória, já que ao mesmo tempo eu deveria distingui-lo de mim, portanto situá-lo no mundo dos objetos, e pensá-lo como consciência, quer dizer, como essa espécie de ser sem exterior e sem partes ao qual só tenho acesso porque ele sou eu, e porque nele se confundem aquele que pensa e aquele que é pensado.” *Ibid.*, p. 468.

³⁵⁹ *Idem.*

³⁶⁰ “No pensamento objetivo não há lugar para outrem e para uma pluralidade de consciências. Se eu constituo o mundo, não posso pensar uma outra consciência, pois seria preciso que ela também constituisse e, pelo menos em relação a esta visão sobre o mundo, eu não seria constituinte. Mesmo se eu conseguisse pensá-la como constituindo o mundo, seria eu ainda que a constituiria como tal, e novamente eu seria o único constituinte.” *Idem.*

³⁶¹ *Ibid.*, p. 470.

³⁶² *Ibid.*, p. 469.

³⁶³ “O ideal do pensamento objetivo – o sistema de experiência como feixe de correlações físico-matemáticas – está fundado em minha percepção do mundo como indivíduo em concordância consigo mesmo (...) Ao mesmo tempo em que o corpo se retira do mundo objetivo e vem formar, entre o puro sujeito e o objeto, um terceiro gênero de ser, o sujeito perde sua pureza e sua transparência. Objetos estão diante de mim, eles desenham em minha retina uma certa projeção deles mesmos e eu os percebo. Não se poderá mais tratar de isolar, em minha representação fisiológica do fenômeno, as imagens retinianas e seu correspondente cerebral do campo total, atual e virtual, no qual eles aparecem. O acontecimento fisiológico é apenas o esboço abstrato do acontecimento perceptivo.” *Idem.*

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 471.

³⁶⁵ “Se experimento esta inerência de minha consciência ao seu corpo e ao seu mundo, a percepção de outrem e a pluralidade das consciências não oferecem mais dificuldade. Se, para mim que reflito na percepção, o sujeito que percebe aparece provido de uma montagem primordial em relação ao mundo, arrastando atrás de si esta coisa corporal sem a qual não haveriam outras coisas, por que os outros corpos que percebo não seriam, reciprocamente, habitados por consciências? Se minha consciência tem um corpo, por que os outros corpos não “teriam” consciências?” *Ibid.*, p. 470.

³⁶⁶ *Ibid.*, pp. 471 e 472.

³⁶⁷ “Sinto meu corpo como potência de certas condutas e de um certo mundo, sou dado a mim mesmo como um certo poder sobre o mundo; ora, é justamente meu corpo que percebe o corpo de outrem, e ele encontra ali como que um prolongamento miraculoso de suas intenções, uma maneira familiar de tratar o mundo; doravante, como as partes de meu corpo em conjunto formam um sistema, o corpo de outrem e o meu são o único todo, o verso e o reverso de um único fenômeno, e a existência anônima da qual meu corpo é a cada momento o rastrado habita doravante estes dois corpos ao mesmo tempo.” *Ibid.*, p. 474.

³⁶⁸ *Ibid.*, pp. 474 e 475.

³⁶⁹ *Ibid.*, pp. 579 e 580.

³⁷⁰ “Pela reflexão fenomenológica, encontro a visão não como “pensamento de ver”, segundo a expressão de Descartes, mas como olhar em posse de um mundo visível, e é por isso que aqui pode haver para mim um olhar de outrem, este instrumento expressivo que chamamos de um rosto pode trazer uma existência assim como minha existência é trazida pelo aparelho cognoscente que é meu corpo. Quando me volto para minha percepção e passo da percepção direta ao pensamento dessa percepção, eu a re-efectuo, reencontro um pensamento mais velho do que eu trabalhando em meus órgãos de percepção e do qual eles são o rastro. É da mesma maneira que eu compreendo outrem.” *Idem*.

³⁷¹ *Ibid.*, pp. 469 e 470.

³⁷² *Ibid.*, p. 547.

³⁷³ “O mundo e o corpo ontológicos que reconhecemos no coração do sujeito não são o mundo em idéia ou o corpo em idéia, são o próprio mundo contraído em uma apreensão global, são o próprio corpo como corpo-cognoscente. (...) Nós estamos no mundo, quer dizer: coisas se desenharam, um imenso indivíduo se afirma, cada existência se compreende e compreende as outras. Só se precisa reconhecer estes fenômenos que fundam todas as nossas certezas. A crença em um espírito absoluto ou em um mundo em si separado de nós é apenas uma racionalização desta fé primordial.” *Ibid.*, pp. 547 e 548.

O mar II: conclusão e considerações finais - Ref. Biblio. e Observações

¹ D. DEFOE, *op. cit.*, p. 290.

² “A minha ilha estava agora povoada, e eu considerei-me bastante rico em súbditos. Agradava-me pensar em mim como um rei. Em primeiro lugar, toda a terra era propriedade minha, tendo, por isso, um direito indiscutível ao domínio. Em segundo lugar, os meus súbditos eram totalmente submissos, pois eu era o seu senhor e legislador absoluto, e todos me deviam a vida. E se fosse necessário, todos teriam sacrificados as suas vidas por mim. Também era de notar que tinha somente três súbditos e todos eles eram de religiões diferentes. O meu servo Sexta-Feira era protestante, o seu pai, um canibal pagão, e o espanhol, papista. Não obstante, permitia liberdade de consciência nos meus domínios, embora isto seja apenas um aparte.” *Ibid.*, pp. 254 e 255.

³ *Ibid.*, p. 290.

⁴ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 433.

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 439.

⁷ M. HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, pp. 145-162.

⁸ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 423.

⁹ “É porque o objecto arquitectónico só encontra uma tradução através de uma representação investida de humanidade que podemos dizer que, de certa maneira, ele *seduz* o homem. Ele sedu-lo na medida em que se oferece à possibilidade de ser investido por um sentido. E qual é esse sentido? É o da própria existência – “é o modo como os Mortais são sobre a Terra”, uma possibilidade de existência sob uma promessa: ele sedu-lo quando o convida a ser *homem-nele* (homem sem sentido sem ele) quando o convida a existir através dele *em-acto* – *em-acto*, quer dizer, desempenhando *o modo em que* o seu corpo-vivo pode ser vivo-mortal sobre a Terra; *em acto*, quer dizer, *ser-sendo*, habitar; quando o convida, por conseguinte, a interpretar com ele (ou, *nele*; ou, *na-relação-com-ele*) um determinado papel que ele, enquanto cenário, pode corroborar, pode argumentar *dando-sentido* ao próprio papel.” P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 521.

¹⁰ *Ibid.*, p. 433.

¹¹ *Ibid.*, p. 438.

¹² *Ibid.*, p. 445.

¹³ “Sob o ponto de vista fenomenológico, entre a imagem *pictórica* e a imagem *técnica* existem algumas diferenças. Estas diferenças têm a ver com o objectivo, com o sentido, para o qual foram realizadas: se a imagem pictórica encontra a sua finalidade em si própria (ela simula um espaço para além da opacidade da superfície em que se vê configurada, e não busca mais além desse espaço onde determinada narrativa pode acontecer); já a imagem técnica, que também simula um espaço para lá da opacidade da superfície, procura, ao fazê-lo, antever um objecto e um espaço a construir segundo os seus próprios desígnios (a imagem técnica manifesta a intenção de existência de um novo espaço). Este novo espaço é prometido *na* e *pela* imagem; e fica entre ela, que o antecipa, e a sua consequência tridimensional. É este o novo espaço

que sai da imagem que, tridimensionalizado, se oferece ao uso.” *Ibid.*, p. 435.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 438.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Ver **O barco: cultura, sistema global de signos** – 1.7. Comunicação, ruído e linguagem.

¹⁸ U. ECO, *La Estructura Ausente*, pp. 263 e 264.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Ibid.*, p. 264.

²¹ *Ibid.*, pp. 264-266.

²² *Ibid.*, p. 257.

²³ G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 44

²⁴ U. ECO, *La Estructura Ausente*, p. 257.

²⁵ *Idem.*

²⁶ Ver **O baú: convenção e não** – 2.7. Função.

²⁷ U. ECO, *La Estructura Ausente*, p. 255.

²⁸ “In its final, constructed form, architecture has its place in the concrete world. This is where it exists. This is where it makes its statement. Portrayals of as yet unrealized architectural works represent an attempt to give a voice to something, which has not yet found its place in the concrete world for which it is meant. Architectural drawings try to express as accurately as possible the aura of the building in its intended place. But precisely the effort of the portrayal often serves to underline the absence of the actual object, and what then emerges is an awareness of the inadequacy of any kind of portrayal, curiosity about the reality it promises, and perhaps – if the promise has the power to move us – a longing for its presence.” Peter ZUMTHOR, *Thinking Architecture*, pp. 12 e 13

²⁹ Ver **O barco: cultura, sistema global de signos** – 1.6. Intenção e forma vazia.

³⁰ *Idem* – 1.7. Comunicação, ruído e linguagem.

³¹ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 238.

³² Ver **O barco: cultura, sistema global de signos** – 1.10. Ícone, referente e tradição.

³³ Ver **O baú: convenção e não** – subcapítulos 2.1. (In)convenção e arte e 2.2. Procura pelo novo.

³⁴ R. BARILLI, *Ciência da Cultura e Fenomenologia dos Estilos*, pp. 51-54.

³⁵ G. KUBLER, *op. cit.*, p. 60.

³⁶ R. BARILLI, *Ciência da Cultura e Fenomenologia dos Estilos*, p. 52.

³⁷ Ver **O baú: convenção e não** – 2.2. Procura pelo novo.

³⁸ “La arquitectura no se esfuerza en conseguir resultados objetivos, pero sus soluciones tienen un valor público. Deben satisfacer problemas comunes con medias que sean accesibles A la percepción y a la participación de todos.” C. NORBERG-SCHULZ, *Intenciones en Arquitectura*, p. 119.

³⁹ Referimo-os aqui à competência para fornecer soluções a questões e a necessidades formuladas anteriormente. Associamo-nos por isso à noção de *heurística*, definida por Janeiro como a “capacidade de um sistema fazer inovações e desenvolver técnicas de forma imediata e positiva para um determinado fim”, e como “a faculdade de descobrir e/ou inventar e/ou resolver problemas mediante a criatividade.” P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 434.

⁴⁰ C. NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio y Arquitectura*, p. 12.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 11 e 12.

⁴² *Ibid.*, p. 16.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁵ “Quer se trate de um local de culto, de uma cabine telefónica ou de um muro de jardim, uma edificação exprime e transmite os valores fundamentais dos responsáveis pela sua construção e concepção. Eles constituem os símbolos do nosso estado de espírito e da nossa auto-estima. Os símbolos não constituem simplesmente um meio de expressão ou reflexão, eles são instrumentos e meios essenciais para manter os valores cívicos e pessoais, para os alimentar e sustentar.” Léon KRIER, *Arquitectura: Escolha ou Fatalidade*, p. 31.

⁴⁶ “A cidade, a rua, a praça, o templo, a casa, o hangar, o campanário, o átrio, a abóbada, a coluna, a arquitrave, o friso, o tecto, a porta e a janela são exemplos da intervenção do génio do homem enriquecendo o inventário tipológico da natureza. São justamente esses objectos arquitectónicos, esses nomes, essas ideias que constituem o mundo próprio e comum do homem. Na opinião de Hannah Arendt é precisamente o seu lado artificial (arte-factum), que os torna tão eminentemente humanos.” *Ibid.*, p. 32.

⁴⁷ C. NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio y Arquitectura*, pp. 42-45.

⁴⁸ “Todos os rituais humanos – que podemos, também, chamar *gestos* – pressupõem um cenário. Mais: a presença de um cenário é indispensável ao desempenho desses rituais. Mas que *rituais* são esses? E de que *cenários* falamos? Comer, dormir, andar, ver, conversar, ler, conhecer, ouvir ou todos os outros gestos humanos. Conseguimos nós imaginar estes gestos sem que, forçosamente, os não tenhamos de emoldurar, de certa maneira, num espaço que lhes sirva de fundo? Ou, por outras palavras, podemos nós separar homem de espaço? A Arquitectura não é seó o objecto arquitectónico, mas, é a relação entre mim e ele, é onde eu posso ou onde eu não posso desempenhar-me e, assim, manifestar a minha existência na Terra.” Ver P. A. JANEIRO, *op. cit.*, pp. 514 e 515.

⁴⁹ “Architecture would be the art of introducing intervals in a territory in order to construct frames of probability. This presupposes that the architectural frame fulfill at least three functions, whatever the concrete purpose of the building might be. The first is that of separation. Its functional element is the wall. One must delimit an interval in which a form of life that doesn't fit a priori in its milieu will occur. For life naturally transpires in the intervals of matter. (...) The second abstract function of the frame is selection. The frame thus becomes a window that carefully selects the causes of life in order to produce ever more singular effects. The first function of the frame removed us from the territory; the second function reestablishes connections, selectively. (...) Once the interval is delimited and the vector selected, this interval must be arranged in such a way as to allow the frame of probability to produce its effects.” Bernard CACHE, *Earth Moves: The Furnishing of Territories*, pp. 23-25.

⁵⁰ “Na construção de um mundo humano propriamente dito, o desenho constitui um objecto tão frágil quanto poderoso. Tal como a folha escrita, o desenho tem pouco valor em si mesmo; todo o seu poder e autoridade residem na capacidade de descrever, sugerir, dirigir, dar forma, de conceber os objectos, estruturas, acontecimentos, segundo uma vontade e uma visão determinadas. Tal como no caso da nota bancária, a autoridade do desenho é totalmente de índole moral. A mesma gota de tinta permite desenhar um campo de concentração ou uma cidade esplêndida; o gesto do arquitecto decide se uma comunidade de homens habita e vive agradavelmente numa cidade feita à sua medida e de acordo com o seu gosto ou se esse mesmo grupo de pessoas vai viver num espaço exíguo, a apressar-se e a acotovelar-se constantemente.” L. KRIER, *op. cit.*, p. 24.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² J. T. C. NETTO, *op. cit.*, p. 81.

⁵³ “Desde logo se pode fazer uma colocação que elucida amplamente o problema [sobre o papel da geometria na prática da arquitectura]: a prática da arquitetura e da urbanística tem sido tal (não só hoje, porém hoje mais do que nunca) que os arquitetos confundem o concreto com o abstrato, confundem o pensamento sobre o espaço com o próprio espaço e acabam por impor um *espaço de representação* (o resultante da geometria possível do espaço, do pensamento sobre o espaço) ao invés de propor um *espaço real*. Esta é a grande falha (que não é de todo ingênua, como se verá) da prática arquitetural”. *Ibid.*, p. 82.

⁵⁴ J. T. C. NETTO, *op. cit.*, pp. 81 e 82.

⁵⁵ “Um alfaiate (mas também um químico, um antropólogo) pode esquematizar geometricamente seu objeto (o plano do seu objecto) mas não imporá essa representação ao seu objeto final. Um psicólogo pode representar geometricamente um estado mental mas não esperará que a vida psíquica de seus pacientes se produza na prática com o rigor e forma de seu modelo. Ao contrário, o arquiteto representa um espaço (pensa um espaço) e acha a coisa mais natural do mundo que seu modelo, sua representação, se comporte e seja aceite na prática tal como ele a representou. Lamentável e trágico engano.” *Ibid.*, p. 82

⁵⁶ *Idem*.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁸ “Toda forma regular (as figuras geométricas, mas também a reta, paralelas, ângulos, etc.) são facilmente previsíveis, por conseguinte contêm menos informação, não mudam comportamentos. Nada modificam, não instauram mudanças, servem para manter apenas, para segurar – como informação, valem pouco e mesmo nada. É o que diz Zevi com outras palavras, que merecem ser citadas: “Por centenas de milênios, a comunidade paleolítica ignora a geometria. Mas assim que se estabilizam as bases do neolítico, e os caçadores-criadores são sujeitados a um chefe de tribo, surge o tabuleiro de xadrez. Todos os absolutismos

políticos geometrizam, organizam o cenário urbano com eixos e depois outros eixos paralelos e ortogonais. Todas as casernas, as prisões, as instalações militares são rigidamente geométricas. Não é permitido a um cidadão virar à direita ou à esquerda com um movimento orgânico, seguindo uma curva: deve girar a 90 graus, como uma marionete (...)" Este curto trecho resume praticamente toda a problemática que a geometrização do espaço trás consigo e a visão dos que se opõem a ela: o geométrico (a marionete) se impõe à vida (o orgânico), o artificial ao natural, o condicionamento à liberdade." *Idem*.

⁵⁹ "As imagens técnicas operativas na arquitectura, (...) procuram uma espacialização, através da simulação resumida e esquemática (no sentido em que são simplificações de uma realidade mais saturada e complexa), equivalente ou análoga à real." P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 434.

⁶⁰ "A casa é, à primeira vista, um objecto rigidamente geométrico. Somos tentados a analisá-la racionalmente. Sua realidade inicial é visível e tangível. É feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas. A linha reta predomina. O fio de prumo deixou-lhe a marca de sua sabedoria, de seu equilíbrio. Tal objecto geométrico deveria resistir a metáforas que acolhem o corpo humano, a alma humana. Mas a transposição para o humano ocorre de imediato, assim que encaramos a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade. Abre-se então, fora de toda a racionalidade, o campo do onirismo." G. BACHELARD, *op. cit.*, pp. 63 e 64.

⁶¹ *Ibid.*, p. 64.

⁶² *Ibid.*, p. 235.

⁶³ *Ibid.*, p. 66.

⁶⁴ "A imagem que dá serventia à arquitectura e, através da qual, o objecto arquitectónico é edificado, não é afinal outra coisa que não um *pensamento lateral* à própria arquitectura – "à arquitectura", querendo dizer: a relação que pode ser estabelecida entre esse *objecto*, que essa imagem sugere e antecipa, e o *homem, seu habitante*. E porquê, *lateral*? Porque, afinal, o homem não habita a imagem da mesma forma que há-de vir a habitar o objecto que ela, apenas sugere. A imagem, afinal, habita-a os olhos; o objecto arquitectónico, afinal, habita-o o corpo, e em toda a sua extensão." P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 434.

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ "Há uma passagem de Le Corbusier anterior ao *Quand les cathedrales...* (que é de 1937) onde ele está bem longe de sua defesa do ortogonal: *Criou-se cidades de forma geométrica porque a sua geometria é própria dos homens. Vou-lhes mostrar como surge a sensação arquitetural: em reação às coisas geométricas*. Embora insistindo aqui nessa inadequação que é identificar o homem com o geométrico, seu propósito final (que evidentemente ele não seguiu a não ser, em parte, em sua obra tardia como a igreja de Ronchamp) é lúcido e imperativo, e merece ser erigido em bandeira, como tantas outras de suas colocações efetivamente valiosas. A sensação arquitetural surge em reação às coisas geométricas." J. T. C. NETTO, *op. cit.*, p. 88.

⁶⁷ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 436.

⁶⁸ N. HIGINO, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁹ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 592.

⁷⁰ Ver **O barco: cultura, sistema global de signos** – 1.11. Não-arquitectura.

⁷¹ *Idem* – 1.5. Sinal e signo.

⁷² Ver **O baú: convenção e não** – 2.8. Função II.

⁷³ Ver **A praia: introdução**.

⁷⁴ “Posto nos termos em que a temos posto, a imagem faz com que nos ficcionemos a *habitar*. (...) Este *habitar (lá) em imagem*, é óbvio, é diverso do *habitar (aqui) no signo arquitectónico* que essa imagem simula. Este *habitar em imagem* é uma projecção subjectiva ficcionada, é uma existência abstracta num *espaço*, que, por ser deliberadamente virtual, obriga a que um-corpo-só-visual se imagine *lá* – “*lã*”, quer dizer, distante de *si* mas nessa virtualidade, distante de um *si*-completo, um *si*-só-visual, *não-total*. É, no entanto, essa *imaginação no lá*, é essa entrada consentida do espectador da imagem *na ficção*, que – como que fazendo parte dela –, curiosamente, lhe permite entender a narrativa, descobrindo nela um determinado sentido. Assim se passa, também, na pintura ou fotografia.” P. A. JANEIRO, *op. cit.*, pp. 444 e 445.

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ *Idem*.

⁷⁷ Ver **A pegada: Merleau-Ponty e o mundo partilhado** – 3.14. Esquema corporal.

⁷⁸ *Idem* – 3.15. Habitar Merleau-Ponty.

⁷⁹ *Idem* – 3.14. Esquema corporal.

⁸⁰ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 16.

⁸¹ *Ibid.*, p. 201.

⁸² G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 24.

⁸³ *Ibid.*, p. 62.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁵ “Nessa comunhão dinâmica entre o homem e a casa, nessa rivalidade dinâmica entre a casa e o universo, estamos longe de qualquer referência às simples formas geométricas. A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico.” *Ibid.*, p. 19.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁸⁷ “Para além das lembranças, a casa natal, está fisicamente inserida em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos.” *Ibid.*, p. 33.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 232.

⁹⁰ “Vamos dar um exemplo de uma idéia-sonho que toma a concha como o testemunho mais claro do poder que tem a vida de constituir formas. Tudo o que tem forma passou então por uma ontogênese de

concha. O primeiro trabalho da vida é fazer conchas.” *Ibid.*, p. 124.

⁹¹ *Ibid.*, p. 26.

⁹² *Idem.*

⁹³ “Que imagem de concentração de ser, essa casa que se “aperta” contra o seu habitante, que se torna a célula de um corpo com suas paredes próximas! O refúgio contraiu-se. E, mais protector, tornou-se exteriormente mais forte. De refúgio passou a reduto. A choupana transformou-se em fortaleza da coragem para o solitário que nela deve aprender a vencer o medo. Tal morada é educativa.” *Ibid.*, p. 62.

⁹⁴ “A ‘casa autêntica’ que Siza nunca pôde construir seria uma casa ‘vívda’, como gosta de dizer a fenomenologia, uma habitação situada mais além do espaço geográfico, que partilha as energias físicas e morais dos seus habitantes. Uma casa que reúne o cosmos (uma casa que é um microcosmos) e, ao mesmo tempo, defende do cosmos, das forças cósmicas de destruição.” N. HIGINO, *op. cit.*, p. 73.

⁹⁵ G. BACHELARD, *op. cit.*, pp. 62 e 168.

⁹⁶ “Estabilizar a habitação e a ideia de habitar sob a segurança de determinadas leis (ironia das ironias: a lei é, de algum modo, um aforismo) representa um traço contínuo na nossa tradição arquitectónica. O que interessa à reflexão de Derrida a este aspecto não é pôr em causa a ideia de habitação em si mesma, mas questionar a génes da relação entre arquitectura e habitação. Isto está claro no aforismo 29: “Dizer que a arquitectura deve ser subtraída aos fins que lhe correspondem, e consequentemente ao valor de habitação, não significa defender construções inabitáveis. Significa, isso sim, interessar-se pela genealogia de um contrato sem idade entre a arquitectura e a habitação”. O importante é a pergunta acerca da legalidade do contrato. O contrato é aquilo que está por debaixo, que se coloca como condição de possibilidade duma organização, dum procedimento e mesmo duma conduta.” N. HIGINO, *op. cit.*, pp. 65 e 66.

⁹⁷ “Sendo a arquitectura gerada por um código (icónico) instituído pela imagem (esbocetos, *croquis*, dupla projecção ortogonal, *renderings*, simulações tridimensionais, etc.) que a simula numa superfície mediante um complexo de marcas; e, se a imagem é uma forma, um signo, que antecipa o objecto; então, antecipando-o, e sendo ele edificado *em-função* dela, precipita-o nas *regras* e na *lógica* dessa mesma imagem, como precipita, também, o seu habitante nessas mesmas *regras* e nessa mesma *lógica*.” P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 442.

⁹⁸ Ver **O baú: convenção e não** – 2.4. Imaginário, ideologia e verdade.

⁹⁹ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 441.

¹⁰⁰ G. BACHELARD, *op. cit.*, pp. 29 e 141.

¹⁰¹ “O ‘sem projecto’ não significa o abandono do projecto, porque o projecto não se refere, em primeiro lugar, à cadeia processual que antecede a construção dum edifício, mas a um pensamento da arquitectura que assenta em três patas, reunido e consubstanciado em dez livros e iluminado por sete lâmpadas que fecha as suas portas, as portas da arquitectura, ao que, em definitivo, não se dá em obediência a um programa, uma previsão ou um projecto: o porvir. Mais do que uma arquitectura da habitação, a proposta de Derrida procura pensar uma arquitectura do porvir, uma arquitectura da hospitalidade mais do que uma arquitectura do tripé, do *livro* e da *lâmpada*.” N. HIGINO, *op. cit.*, pp. 66 e 67.

¹⁰² Ver **O baú: convenção e não** – 2.9. Vedor e projectista.

¹⁰³ “O problema da vinda do acontecimento é precisamente o projecto, o que tenta programar, prever, prevenir, conduzir. E o porvir do acontecimento é o que não se pode prever ou prevenir. Dizer ‘arquitectura sem projecto’ não significa mais do que isto: deixar que o porvir chegue como um hóspede absolutamente inesperado e não programável, deixar que a arquitectura, mas do que habitação, seja um lugar do acontecimento.” N. HIGINO, *op. cit.*, p. 67.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 50 e 67.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰⁶ “A essência do poético estará pois em manter-se sobre a terra, sem abandoná-la, como farão os poetas ‘vulgares’, na busca por um idílio fora dela. E estando sobre a terra, a tarefa do poetizar é olhar para cima, para o céu, o lugar dos divinos. Heidegger chama a esta medida a ‘dimensão’. A medição do homem com a divindade é que dá a medida do habitar, o seu estar sobre a terra, debaixo do céu e dos divinos. E dado que este medir tem o seu próprio *metron*, e este não é uma ciência, trata-se de uma medição de carácter muito especial: “Esta medição é o poético do habitar. Poetiza é medir”.” *Ibid.*, p. 51.

¹⁰⁷ “Ao poeta cabe desbordar a medida, ultrapassá-la. A tarefa do poeta é chamar o estranho ao familiar: através do familiar – o céu que resguarda a terra e os mortais – o poeta convoca o desconhecido, isto é, o divino. E como pode realizar esta tarefa? Através de imagens. O poeta é um pouco como ‘o soberano que está em Delfos’ de que nos fala Heráclito: faz sinais, fala em imagens.” *Ibid.*, pp. 51 e 52.

¹⁰⁸ “A imagem poética não é uma mera imagem ao modo de uma ilustração que nos mostra e dá a conhecer uma determinada parcela do mundo; não é um quadro panorâmico do mundo, um quadro com-figurador que nos permite construir uma figura analógica do mundo. A imagem poética é uma imagem coligante que reúne a Quaternidade a partir de um acto de medição que o homem leva a cabo no seu habitar poético.” *Ibid.*, p. 52.

¹⁰⁹ G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 2.

¹¹⁰ “Ao nível da imagem poética, a dualidade do sujeito e do objecto é irisada, reverberante, incessantemente ativa em suas inversões. (...) Em sua simplicidade, a imagem não tem necessidade de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua. Em sua expressão, é uma linguagem criança. Para especificar o que pode ser uma fenomenologia da image, para especificar que a imagem vem *antes* do pensamento, seria necessário dizer que a poesia é, mais que uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma. Deveríamos então acumular documentos sobre a *consciência sonhadora*.” *Ibid.*, p. 4.

¹¹¹ “Pelos poemas, talvez mais que pelas lembranças, chegamos ao fundo poético do espaço da casa. Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz. Só os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos.” *Ibid.*, p. 26.

¹¹² *Idem.*

¹¹³ “Ao devaneio pertencem valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele usufrui diretamente de seu ser. Então, os lugares onde se viveu o devaneio reconstituem-se por si mesmos num novo devaneio. É exactamente porque as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós.” *Idem.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ “O pássaro, diz Michelet, é um operário desprovido de qualquer ferramenta. Não tem “nem a mão do esquilo, nem o dente de castor”. A ferramenta, na verdade, é o próprio corpo do pássaro, é o seu peito com o qual ele aperta e comprime os materiais até torná-los absolutamente dóceis, até misturá-los, sujeitá-los à obra geral. E Michelet sugere a casa construída pelo corpo, para o corpo, assumindo a sua forma pelo interior, como uma concha, numa intimidade que trabalha fisicamente. É o interior do ninho que impõe a sua forma. “No interior, o instrumento que impõe ao ninho a forma circular não é senão o corpo do pássaro. É virando-se constantemente e recalcando as paredes de todos os lados que ele consegue formar esse círculo.”” *Ibid.*, p. 113.

¹¹⁷ “Recolhido na sebe como uma flor morta, o ninho não é mais que uma “coisa”. Tenho direito de tomá-lo nas mãos, de desfolhá-lo. Torno-me melancolicamente homem do campo e dos silvados, um pouco vaidoso de saber que posso transmitir a uma criança dizendo: “É um ninho de melharuco”. Assim, o velho ninho entra na categoria dos objetos. Quanto mais deversos forem os objectos; mais simples se tornará o conceito. À força de colecionar os ninhos, deixa-se a imaginação tranquilo. Perde-se o contato com o ninho vivo” *Ibid.*, p. 107.

¹¹⁸ “E Michelet continua: “A casa é a própria pessoa, sua forma e seu esforço mais imediato; eu diria, seu sofrimento. O resultado só é obtido pela pressão constantemente repetida do peito. Não há um só desses caminhos que, para firmar e conservar a curvatura do ninho, não tenha sido milhares de vezes pressionado pelo seio, pelo coração, certamente perturbando a respiração, talvez com palpitação.” *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 72.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 107-110.

¹²² “Os sonhos da casa-vestimenta não são desconhecidos daqueles que se comprazem no exercício imaginário da função de habitar. Trabalhando a morada à maneira pela qual Michelet sonha com o seu ninho, não estaríamos vestindo uma roupa de confecção, tão frequentemente marcada com um mau signo por Bergson. Teríamos a casa pessoal, o ninho do nosso corpo, forrado à nossa medida. Quando, após as provações da vida, é oferecida a Colas Breugnon, o herói de Romain Rolland uma casa maior, mais cômoda, ela a recusa como uma vestimenta que não se ajustasse às suas medidas. “Ele se enrugaria no meu corpo, ou então arrebitaria suas costuras”, diz ele.” *Ibid.*, pp. 113 e 114.

¹²³ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 430.

¹²⁴ G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 72.

¹²⁵ “William Goyen escreve: “Pensar que possamos vir ao mundo num lugar que a princípio não saberíamos sequer nomear, que vemos pela primeira vez; e que, nesse lugar anônimo, desconhecido, possamos crescer, circular até conhecermos o seu nome, pronunciá-lo com amor, que o chamemos de lar, onde lançamos nossas raízes, onde abrigamos os nossos amores; de forma que, cada vez que falamos dele, o fazemos como amantes, em cantos nostálgicos, em poemas transbordantes de desejo.” O terreno em que o acaso semeou a planta humana nada era. E nesse fundo do crescer os valores humanos. Inversamente, se para além das lembranças vamos até o fundo dos sonhos, nessa pré-memória parece que o nada acaricia o

ser, penetra o ser, desfaz suavemente os vínculos do ser. Perguntamo-nos, o que foi terá sido mesmo? Os fatos tiveram o valor que lhes dá a memória? A memória distante não se lembra deles senão dando-lhes um valor, uma auréola de felicidade. Apagado o valor, os fatos já não se sustentam. Existiram? Uma irreabilidade se infiltra na realidade das lembranças que estão na fronteira entre nossa história pessoal e uma pré-história indefinida, exactamente no ponto em que a casa natal, depois de nós, volta a nascer em nós. Pois antes de nós – Goyen nos faz compreender isso – ela era anônima. Era um lugar perdido no mundo. Assim, no limiar do nosso espaço, antes da era do nosso tempo, reina um tremor feito de conquistas e perdas de ser. E toda a realidade da lembrança se torna fantasmagórica.” *Idem*.

¹²⁶ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, p. 211.

¹²⁷ Ver **A pegada: Merleau-Ponty e o mundo habitado** – 3.14. Esquema corporal.

¹²⁸ “Essa irreabilidade formulada nos sonhos da lembrança não atingirá o sonhador diante das coisas mais sólidas, diante da casa de pedra à qual, sonhando com o mundo, o sonhador regressa à noite? William Goyen conhece essa irreabilidade do real (...): “Eis por que, tantas vezes, quando voltava só, seguindo a vereda sob um véu de chuva, a casa parecia elevar-se sobre a mais deáfana das gazes, uma gaze tecida com um alento que tinha exalado. Pensavas então que a casa nascida do trabalho dos carpinteiros talvez não existisse, que talvez nunca tivesse existido, que não passasse de uma imaginação criada pelo teu alento e que tu, que a tinhas exalado, podias, com um sopro semelhante, reduzi-la a nada.” Em tal página, a imaginação, a memória e a percepção mudam a sua função. A imagem estabelece-se numa cooperação entre o real e o irreal, pela participação da função do real e da função do irreal. Para estudar, não essa alternativa dos contrários, mas essa fusão dos contrários, os instrumentos da dialética lógica seriam inoperantes. Fariam a anatomia de uma coisa viva. Mas, se a casa é um valor vivo, é preciso que ela integre uma irreabilidade. É preciso que todos os valores tremam. Um valor que não treme é um valor morto.” G. BACHELARD, *op. cit.*, pp. 72 e 73.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 122.

¹³⁰ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 526. Ver também G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 66.

¹³¹ N. HIGINO, *op. cit.*, p. 114.

¹³² G. BACHELARD, *op. cit.*, pp. 224 e 225.

¹³³ “É neste sentido de encasamento que, quando se suprimem a medida e o número que o pensamento objectivo propõe, quando se ultrapassa a matéria e se suspende o discurso predicativo da ciência, se pode dizer que a partir do momento em que alguém se sinta envolvido pelo objecto arquitectónico, ele passa a existir enquanto um outro corpo para além dos limites do corpo desse alguém-envolvido e, assim, falar em uma dilatação do corpo ou em “espaço humano”. Essa dilatação é o lugar, essa dilatação fica “entre uma representação de si mesmo e uma representação do mundo que envolve este ‘si mesmo’.” O lugar é, portanto, o outro corpo – é a dilatação do corpo de alguém que ao ser envolvido pelo objecto arquitectónico o sensibiliza, quer dizer, o humaniza, o torna sensível; o lugar é, no fundo, um espaço de representação do corpo, é onde o corpo se projecta, é a arquitectura.” P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 526.

¹³⁴ *Idem*.

¹³⁵ Maria João Madeira RODRIGUES, *O que é Arquitectura*, p. 30.

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 51-54.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 54.

¹³⁸ “O aforismo é uma espécie de monumento desabitado: limpo e tratado, com uma presença profética, mas sem poder abrigar ninguém na sua solidão. Apontando com certeza um sentido, dando-se a um sem número de interpretações, ninguém pode romper através dele. O aforismo não se dá à habitação.” N. HIGINO, *op. cit.*, p.65.

¹³⁹ *Ibid.*, pp. 64 e 65.

¹⁴⁰ “Nunca fui capaz de construir uma casa, uma autêntica casa. Não me refiro a projectar casas, coisa menor que ainda consigo fazer, não sei se acertadamente. A ideia que tenha de uma casa é a de uma máquina complicada, na qual em cada avaria uma coisa: lâmpada, torneira, esgoto, fechadura, dobradiça, tomada, e logo cilindro, fogão, frigorífico, televisão ou vídeo” Álvaro SIZA, *01 textos*, p. 133.

¹⁴¹ “Siza quando, num texto sobre a visita à *Ville Savoye*, afirma: [em alguns detalhes da construção] “Há erros evidentes de desenho e das mãos que o executam, cruzam-se as mutuas indecisões; e cada erro gera poesia [sublinho] ao ensinar a transformar” A poesia consistiria, pois, em transformar, em *produzir* outra coisa, de outro modo, com outra autoridade. É frequente ouvir Siza afirmar que o arquitecto ‘não inventa nada’, apenas transforma a realidade. Transforma-a a partir duma linguagem que, sendo comum a outros arquitectos, abre uma fissura dentro da norma.” N. HIGINO, *op. cit.*, p. 103.

¹⁴² “A imagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significante. Ao viver os poemas temos, portanto, a experiência salutar da emergência. Trata-se, sem dúvida, de emergência de pequeno alcance. Mas essas emergências renovam-se; a poesia põe a linguagem em estado de emergência. A vida se mostra nela por sua vivacidade. Esses impulsos linguísticos que saem da linha comum da linguagem pragmática são miniaturas do impulso vital.” G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴³ M. J. M. RODRIGUES, *op. cit.*, p. 33.

¹⁴⁴ P. A. JANEIRO, *op. cit.*, p. 526.

¹⁴⁵ M. J. M. RODRIGUES, *op. cit.*, p. 68.

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 61-65.

¹⁴⁷ “Aquele que chega, diferentemente, mistura-se. E o misturar-se é que é próprio do acontecimento. Não acontecimento sem mistura, não há cultura sem mistura, não há raça sem mistura, não há nada sem mistura. A pureza é o que *não há*. Não há, definitivamente. (...) Cada cultura, singular plural, é uma mistura de outras culturas; ou dito mais correctamente segundo o pensamento de Nancy, cada cultura chega, acontece, como mistura, como coisa *já* misturada, sem uma origem pura. E, na sua criação contínua, *cada* cultura, porque não é uma ipseidade passiva e rasa, tem a capacidade de gerar novas possibilidades e vigiar (com as ferramentas legais que tem ao seu alcance) os deslocamentos (contínuos, sempre contínuos) das suas próprias fronteiras.” N. HIGINO, *op. cit.*, pp. 44 e 45.

Bibliografia

ABREU, Pedro Marques, «Arquitectura: Monumento e Morada», In *Artitextos*, nº4, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2006.

ARENDT, Hannah, *Verdade e Política*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1995.

AUGÉ, Marc, *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Lisboa, Livraria Letra Livre, 2012.

AZEVEDO, Mário, *Teses, Relatórios e Trabalhos Escolares: Sugestões para Estruturação da Escrita*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2004.

BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1998.

BAEZA, Alberto Campo, *Aprendiendo a Pensar*, Buenos Aires, Libreria Tecnica CP67, 2008.

BAEZA, Alberto Campo, *La idea construída*, Buenos Aires, Libreria Tecnica, 2009.

BARILLI, Renato, *Curso de Estética*, Lisboa, Editorial Estampa, 1989.

BARILLI, Renato, *Ciência da Cultura e Fenomenologia dos Estilos*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995.

BERNARD, Émile, *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres*, Paris, À la renovation esthétique, 3ª ed., 1921.

CACHE, Bernard, *Earth Moves: The Furnishing of Territories*, Cambridge, London, MIT Press, 1995.

COTERELL, Arthur, *The Encyclopedia of Mythology*, London, Lorenz Books, 1999.

CULLEN, Gordon, *Paisagem Urbana*, Lisboa, Edições 70, 2009.

DEFOE, Daniel, *As Aventuras de Robinson Crusoe*, Porto, Público, 2004.

DESCARTES, René, *Discurso do Método*, Lisboa, Sociedade Gráfica Batalha, 1964.

DIDI-HUBERMAN, George, *O que nós vemos, O que nos olha*, Porto, Dafne Editora, 2011.

DIDI-HUBERMAN, George, *Atlas ou a Gaia da Ciência Inquieta*, Lisboa, KKYM, 2013.

ECO, Umberto, *La Estructura Ausente*, Barcelona, Editorial Lumen, 1968.

ECO, Umberto, *Como Se Faz uma Tese em Ciências Humanas*, Lisboa, Editorial Presença, 1988.

- ECO, Umberto, *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Editorial Lumen, 2000.
- FERREIRA, Vergílio, *Em Nome da Terra*, Lisboa, Bertrand Editora, 1991.
- FOCILLON, Henry, *A Vida das Formas*, Lisboa, Edições 70, 2001.
- FRANCASTEL, *Arte e Técnica nos séculos XIX e XX*, Lisboa, Edição «Livros do Brasil», 1963.
- FREITAG, Michel, *Arquitectura e Sociedade*, Alfragide, Publicações Dom Quixote, 2007.
- FRADA, João José Cúcio, *Guia Prático para elaboração e apresentação de Trabalhos Científicos*, Lisboa, Edições Cosmos e João José Cúcio Frada, 1995.
- GAMBRA, Rafael, *Pequena História da Filosofia*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1968.
- GASQUET, Joachim, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1926; reed. Grenoble, Cynara, 1988.
- GIL, José, *A Arte Como Linguagem: A «Última Lição»*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2010.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *The Metamorphosis of Plants*, London, MIT Press, 2009.
- GOMBROWICZ, Witold, *Curso de Filosofia em Seis Horas e um Quarto*, Lisboa, teodolito, 2014.
- GUIRAUD, Pierre, *A Semiologia*, Lisboa, Editorial Presença, 1973.
- GULLAR, Ferreyra, *Cidades Inventadas*, Lisboa, Editora Odisseia, 2010.
- GULLAR, Ferreyra, *Na Vertigem do Dia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2017.
- HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1986.
- HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, 2014.
- HEIDEGGER, Martin, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Günther Neske, 1954, Trad. Carlos Botelho, Rev. Pedro Marques de Abreu.
- HERTZBERGER, Herman, *Lições de Arquitectura*, São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- HIGINO, Nuno, Álvaro Siza: *Desenhar a Hospitalidade*, Matosinhos, Casa da Arquitectura, 2010.
- HUSSERL, Edmund, *A Ideia da Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 2015.
- JANEIRO, Pedro António, *Origens e Destino da Imagem: Para uma Fenomenologia da Arquitectura Imaginada*, Lisboa, Chiado Editora, 2010.

- JANSON, H. W., *História da Arte*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- JORGE, Gorjão, *Lugares em Teoria*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007.
- KAFKA, Franz, *A Metamorfose*, Alfragide, Leya, 2009.
- KANDINSKY, Wassily, *Do Espiritual na Arte*, Alfragide, Publicações Dom Quixote, 2010.
- KELLER, Rudi, *A Theory of Linguistic Signs*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1998.
- KRIER, Léon, *Arquitectura: Escolha ou Fatalidade*, Lisboa, Estar-Editora, 1999.
- KUBLER, George, *A Forma do Tempo*, Lisboa, Vega, 2004.
- LE CORBUSIER, *Por uma Arquitectura*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2009.
- LINDSAY, Peter H., NORMAN, Donald A., *Human Information Processing: An Introduction to Psychology*, Florida, Academic Press, 1977.
- LIPOVETSKY, Gilles, *A Era do Vazio: Ensaio Sobre o Individualismo Contemporâneo*, Lisboa, Edições 70, 2013.
- LYOTARD, Jean-François, *A Fenomenologia*, 1ª Edição, Lisboa, Edições 70, 2008.
- MACHADO, José Pedro, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, 1995, Livros Horizonte, Lisboa.
- MCLUHAN, Marshall, *Os Meios de Comunicação com Extensões do Homem*, São Paulo, Editora Cultrix, 1979.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1945.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Palestras*, Lisboa, Edições 70, 2002.
- MORA, José Ferrater, *Dicionário de Filosofia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991.
- MONTEYS, Xavier, FUERTES, Pere, *Casa Collage: Un ensayo sobre la arquitectura de la casa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2001.
- MUMFORD, Lewis, *Arte e Técnica*, Lisboa, Edições 70, 1952.
- NETTO, J. Teixeira Coelho, *A Construção do Sentido na Arquitectura*, São Paulo, Perspectiva, 2002.

- NIEMEYER, Oscar, *Conversa de Arquitecto*, Porto, Campo das Letras, 1997.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York, 1991.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Existencia, Espacio y Arquitectura*, Barcelona, Editorial Blume, 1975.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Intenciones en Arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979.
- PALADIO, Andres, *Los Quatro Libros de Arquitectura*, Madrid, Imprenta Real, 1797.
- PALLASMAA, Juhani, *Os Olhos da Pele: A Arquitectura e os Sentidos*, Porto Alegre, Bookman, 2011.
- PALLASMAA, Juhani, *La Imagen Corpórea: Imaginación e Imaginario en la Arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2014.
- PERNÃO, João Nuno, DURÃO, Maria João, «Elementos para um novo entendimento da cor como geradora do espaço e do tempo», In *Artitextos*, nº3, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2006.
- PESSOA, Fernando, *Poemas de Alberto Caeiro*, Lisboa, Ática, 1993.
- PESSOA, Fernando, *Livro do Desassossego*, Lisboa, Tinta-da-China, 2013.
- PIGNATARI, Décio, *Semiótica da Arte e da Arquitectura*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.
- PLATÃO, *Crátilo*, Lisboa, Instituto Piaget, 2001.
- PLATÃO, *Górgias*, Lisboa, Edições 70, 2011.
- PURINI, Franco, *Compor a Arquitectura*, Lisboa, ACD Editores, 2010.
- RASMUSSEN, Stein Eiler, *Arquitectura Vivenciada*, São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- RODRIGUES, Maria João Madeira, *O que é Arquitectura*, Lisboa, Quimera Editores, 2002.
- RUSKIN, John, *The Seven Lamps of Architecture*, Kent, Dover Publications, 1989.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Imagination*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.
- SAVATER, Fernando, *Ética para um Jovem*, Lisboa, Editorial Presença, 1993.

- SAVATER, Fernando, *Política para um Jovem*, Lisboa, Editorial Presença, 1993.
- SENDAK, Maurice, *Onde Vivem os Monstros*, Matosinhos, Editora Kalandraka, 2014.
- SIZA, Álvaro, *01 textos*, Porto, Civilização Editora, 2009.
- SIZA, Álvaro, *Imaginar a Evidência*, Lisboa, Edições 70, 2009.
- TAINHA, Manuel, *Arquitectura em Questão*, Lisboa, AEFA-UTL, 2003.
- TASCHEN, *1000 Extra/Ordinarios objetos*, Köln, Taschen GmbH, 2000.
- TAVARES, Gonçalo M., *Breves Notas Sobre Ciência*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2006.
- TAVARES, Gonçalo M., *Atlas da Ciência e da Imaginação*, Lisboa, Caminho, 2013.
- TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2008.
- VITRÚVIO, *Tratado de Arquitectura*, Lisboa, IST Press, 2006.
- VENTURI, Robert, *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- WILDE, Oscar, *O retrato de Dorian Gray*, Lisboa, Editorial Verbo, 1971.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- ZEVI, Bruno, *Saber Ver a Arquitectura*, Lisboa, Arcádia, 1977.
- ZUMTHOR, Peter, *Thinking Architecture*, Berlim, Birkhäuser, 2006.

Índice Iconográfico

Índice Topográfico

1. *Índice Topográfico*, Desenho do autor, 2018. **P. 9**

O mar: objetivos e estrutura

2. *O mar*, Desenho do autor, 2016. **P. 11**

A ilha: metodologia

3. *A ilha*, Desenho do Autor, 2016. **P. 15**
4. *Hipertexto da pesquisa*, Desenho do autor, 2017. **P. 17**

A praia: introdução

5. *A praia*, Desenho do autor, 2016. **P. 21**
6. *The ideal plant*, T. J. F. Turpin, 1837, in «<https://br.pinterest.com/pin/147704062756619287/>», consultado a 7 de Setembro de 2018. **P. 22**
7. *Room for one Colour*, Olafur Eliasson, 1997, in «<http://www.olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101676/room-for-one-colour#slideshow>», consultado a 7 de Setembro de 2017. **P. 24**
8. *An experimental study of apparent behavior*, Fritz Heidele e Marianne Simmel, 1944, in «<https://www.youtube.com/watch?v=XtXTumJAniA>», consultado a 6 de Abril de 2016 (fotogramas do filme). **P. 26**
9. *My mind*, Wasted Rita, n/d, in «<https://www.pinterest.pt/pin/335799715943141213/>», consultado a 7 de Setembro de 2018. **P. 29**
10. *Capela Bruder Klaus – Maquete*, Peter Zumthor, 1986-2007, fotografia tirada por Pep Romero Garcés em 2008, in «<https://www.flickr.com/photos/orppo/6528941407/>», consultado a 17 de Setembro de 2018. **P. 31**

O barco: cultura, sistema global de signos

11. *O barco*, Desenho do autor, 2017. **P. 33**
12. *Relação Semiótica*, Umberto Eco, 1976, traduzido e adaptado de Umberto ECO, *Tratado de Semiótica General*, p. 45. **P. 34**

13. *Cluster*, Michael Biberstein, 2011, in «<http://www.michaelbiberstein.com/pt/works/Cluster>», consultado a 17 de Setembro de 2018. **P. 36**

14. *Controlled Substance Key Painting*, Damien Hirst, 1994, in «<http://www.damienhirst.com/controlled-substance-key-paint>», consultado a 7 de Setembro de 2018. **P. 38**

15. *Baldaqino da catedral de La Paz*, Fotografia do autor, 2012. **P. 41**

16. *Modelo comunicativo elementar*, De Mauro, 1977, traduzido e adaptado de Umberto ECO, *Tratado de Semiótica General*, p. 58. **P. 42**

17. *Triângulo de Ogden e Richards*, Adaptação do autor, 2017, adaptado e traduzido de Umberto ECO, *Tratado de Semiótica General*, p. 101. **P. 43**

18. *Modelo Comunicativo*, Umberto Eco, 1976, traduzido e adaptado de Umberto ECO, *Tratado de Semiótica General*, p. 221. **P. 45**

19. *Diário de viagem – Apontamentos Museu Salesiano*, Desenhos do autor, 2011. **P. 47**

20. *One of three chairs*, J. Kosuth, 1965, in «<https://sylviasippl.wordpress.com/2015/04/07/archive-conceptual-art-joseph-kosuths-one-and-three-chairs/>», consultado a 4 de Agosto de 2017. **P. 50**

21. *Une histoire sans mots*, Xu Bing, 1988 in «<http://andycrush.blogspot.pt/2013/12/xu-bings-book-from-ground-from-point-to.html>» consultado a 16 de Junho de 2016. **P. 52**

22. *Partenon/Cosmos*, Montagem do autor, 2017, adaptado de «<https://socialsciencesalpajes.wordpress.com/2014/04/03/greek-art/10-temple-plan-parthenon/>» consultado a 16 de Junho de 2016, e «http://legoland7.wikia.com/wiki/The_Universe», consultado a 16 de Junho de 2016. **P. 54**

23. *Centro Cultural Gabriela Mistral – Pormenor da porta do auditório*, Fotografia do autor, 2011. **P. 57**

O baú: convenção e não

24. *O barco II*, Desenho do autor, 2017. **P. 59**

25. *Secret Painting*, Mel Ramsden, 1968, in «<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/30.2003.a-b/>», consultado a 7 de Setembro de 2018. **P. 62**

26. *La destrucción del toro*, Pablo Picasso, 1945, in « <https://www.curistoria.com/2016/04/la-destruccion-del-toro-por-picasso.html>». Consultado a 7 de Setembro de 2018. **P. 65**
27. *Ornitography no. 38*, Xavi Bou, n/d, in «<http://www.xavibou.com/index.php/project/ornitographies/>», consultado a 16 de Setembro de 2018. **P. 68**
28. *Sapatos*, Vincent van Gogh, 1886, in «<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0011V1962?v=1>», consultado a 10 de Setembro de 2018. **P. 71**
29. *Your House*, Olafur Eliasson, 2006, in «<https://www.thisiscolossal.com/2013/09/your-house-olafur-eliasson/>», consultado a 17 de Setembro de 2018. **P. 74**
30. *Violin Bar Case*, n/d, n/d, retirada e adaptada de TASCHEN, *1000 Extra/Ordinarios objetos*, p. 91. **P. 77**
31. *Modelo Semântico Reformulado*, Umberto Eco, 1976, traduzido e adaptado de Umberto ECO, *Tratado de Semiótica General* p. 182. **P. 79**
32. *Giddy House – Port Royal, Jamaica*, Steve Bennet, n/d, retirada e adaptada de «<https://www.afar.com/places/fort-charles>», consultado a 7 de Setembro de 2018. **P. 81**
33. *Formas contra Uniformes*, León Krier, 1983, retirado e adaptado de Léon KRIER, *Arquitectura: Escolha ou Fatalidade*, p. 32. **P. 82**
34. *W.C.*, Fotografia do autor, 2018. **P. 84**
35. *Tapete de Sierpinsky*, Waclaw Sierpinsky, 1960, in «https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sierpinski_carpet.png», consultado a 10 de Setembro de 2018. **P. 86**
36. *Igreja Matriz de Castro, Chiloé*, Fotografia do autor, 2012. **P. 91**

A pegada: Merleau-Ponty e o mundo partilhado

37. *A pegada*, Desenho do autor, 2017. **P. 93**
38. *Criança sentada no degrau de casa*, Herman Hertzberger, 1991, retirada e adaptada de Herman HERTZBERGER, *Lições de Arquitectura*, p. 32. **P. 96**

39. *Pintura Habitada*, Helena Almeida, 1976, in «<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/helena-almeida-b-1934-pintura-habitada-inhabited-5718648-details.aspx>», consultado a 18 de Setembro de 2018. **P. 98**
40. *Projecto para o pavilhão temporário da Serpentine Gallery, Londres - Planta*, Jacques Herzog e Pierre de Meuron, 2012, in «<https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/376-400/400-serpentine-gallery-pavilion/focus/drawings.html>», consultado a 9 de Setembro de 2012. **P. 100**
41. *Dawn After the Wreck*, William Turner, 1841, in «<https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-dawn-after-the-wreck-tw0501>», consultado a 18 de Setembro de 2018. **P. 101**
42. *Mother as a void*, Anish Kapoor, 1988, in «<http://anishkapoor.com/389/mother-as-a-void>», consultado a 10 de Setembro de 2018. **P. 103**
43. *Água e Pedra*, Fotografia do autor, 2012. **P. 104**
44. *Consciência do Tempo (Zeitbewusstsein)*, Edmund Husserl, 1928, retirado e adaptado de MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phenomenology of Perception*, Londres, Routledge, 2002, p. 484. **P. 106**
45. *Mão de uma criança aborígine*, Omar Reda, n/d, in «<https://omarreda.net/hands-the-story-of-life>», consultado a 10 de Setembro de 2018. **P. 107**
46. *Metalic Wood Boring Beetle*, William C. Matthews, circa 1900, in «<https://www.kentucky.com/entertainment/visual-arts/article44120712.html>», consultado a 18 de Setembro de 2018. **P. 109**
47. *A bigger splash*, David Hockney, 1967, in «<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-a-bigger-splash-t03254>», consultado a 7 de Setembro de 2018. **P. 111**
48. *Perseguição no campo de asteróides*, Irvin Kershner e George Lucas, 1980, fotograma do filme *Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back* (37:26). **P. 112**
49. *Femme Maison*, Louise Bourgeois, 1946-47, retirado e adaptado de «<http://betheluart340.blogspot.com/2016/11/bourgeois-femme-maison-woman-house-c.html>», consultado a 17 de Setembro de 2018. **P. 114**
50. *Room*, Peter Kogler, 2015, in «<http://www.kogler.net/sigmund-freud-museum-schauraum>», consultado a 7 de Setembro de 2018. **P. 117**
51. *Em Nome da Terra*, Teatro O Bando, 2015, encenação da obra de Vergílio Ferreira, fotografia gentilmente cedida pelos autores. **P. 118**

52. *Sleep of the Beloved no. 45*, Paul Maria Schneggenburger, 2010-2017, in «<https://www.paulmariaschneggenburger.com/fullscreen-page/comp-iy1d7by9/418a84e8-b8f7-4194-b43e-9fe1f485d8bc/8/%3Fi%3D8%26p%3Dc234g%26s%3Dstyle-jf9kdaln>», consultado a 7 de Setembro de 2018. **P. 121**

53. *Casa em Caleta Tortel*, Fotografia do autor, 2012. **P. 123**

54. *Hermit crab in a glass shell*, Robert DuGrenier, n/d, in «https://www.reddit.com/r/interestingasfuck/comments/6zvekl/this_hermit_crab_in_a_glass_shell/», consultado a 19 de Setembro de 2018. **P. 125**

55. *The worn marble steps at the leaning tower of Pisa*, Fotografia de Salena Lettera, 2010, in «<http://www.salenalettera.com/2010/10/there-for-climbingif-youre-so-inclined.html>», consultado a 7 de Setembro de 2018. **P. 127**

O mar II: conclusão e considerações finais

56. *A ilha II*, Desenho do autor, 2018. **P. 129**

57. *Conversa de arquitecto*, Oscar Niemeyer, 1997, retirado de Oscar NIEMEYER, *Conversa de Arquitecto*, capa. **P. 131**

58. *Casa Bianchetti - Fotomontagem*, Jean-Pierre Junker, 1990, retirada e adaptada de Xavier MONTEYS, Pere FUERTES, *Casa Collage: Un ensayo sobre la arquitectura de la casa*, p. 15. **P. 133**

59. *Uniformidade Arbitrária e Arbitrário Uniforme*, León Krier, 1992, retirado e adaptado de Léon KRIER, *Arquitectura: Escolha ou Fatalidade*, p. 34. **P. 135**

60. *Onde vivem os monstros*, Maurice Sendak, 1963, imagens e citação retiradas e adaptadas de Maurice SENDAK, *Onde Vivem os Monstros*, pp. 13 e 15. **P. 139**

61. *Do I Claim?*, Adaptação do autor, 2018, adaptado do original de Pancho Guedes. Imagem retirada de «<http://www.gizmoweb.org/2011/01/one-modernism-one-history-one-world-one-guedes/>», consultado a 19 de Setembro de 2018. **P. 141**

62. *Casa de Robinson Crusoe*, Desenho do autor, 2018. **P. 144**